FONDAZIONE GIORGIO AMENDOLA E ASSOCIAZIONE LUCANA CARLO LEVI

Il Telero di Carlo Levi

da Torino un viaggio nella Questione Meridionale

testi di

Mario Carbone
Giovanni Caserta
Loris Dadam
Domenico Notarangelo
Caterina Sabino





Il Telero di Carlo Levi

da Torino un viaggio nella Questione Meridionale

a cura di

Giovanni Caserta

Domenico Notarangelo



Studi, Convegni, Ricerche
della Fondazione Giorgio Amendola e
dell'Associazione Lucana Carlo Levi

41

Questo volume è realizzato in collaborazione con:



CONSIGLIO
REGIONALE
DEL PIEMONTE

Progetto grafico e coordinamento editoriale:
ANGELO MORANELLI
EDITRICE IL RINNOVAMENTO – IMMAGINE E RELAZIONI ESTERNE

Fotocomposizione:
EDITRICE IL RINNOVAMENTO – VIDEOIMPAGINAZIONE GRAFICA DI TESTI E IMMAGINI

Finito di stampare nel mese di dicembre 2015 da GARABELLO ARTEGRAFICA (SAN MAURO TORINESE)

ISBN: 978-88-97291-04-6

VIA TOLLEGNO 52 – 10154 TORINO TEL. 0112482970 – fond.giorgioamendola@libero.it

SI RINGRAZIA: Mario Carbone e Roberto Carbone per il prezioso contributo e il dvd allegato, Marta Ragozzino e tutta la Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Basilicata, Antonio Colaiacovo già Sindaco di Aliano, Domenico Notarangelo, Angelo Moranelli, il Professor Gianni Cerchia per la sua consueta disponibilità, il Senatore Angelo Ziccardi che si è rivelato, come al solito, un grande punto di riferimento, l'Ingegner Loris Dadam per il suo punto di vista sempre originale e il Professor Giovanni Caserta per il suo inestimabile lavoro.

Un ricordo particolare va al fotografo Pino Falanga che ci ha lasciato proprio mentre questo volume stava andando in stampa: il suo contributo per la realizzazione dei particolari del Telero è stato fondamentale.

Il Telero di Carlo Levi

da Torino un viaggio nella Questione Meridionale

testi di

Mario Carbone
Giovanni Caserta
Loris Dadam
Domenico Notarangelo
Caterina Sabino



Sommario

Torino capitale del lavoro

Mauro Laus, *Presidente del Consiglio Regionale del Piemonte*

Quando Carlo Levi dipingeva il Telero *Lucania '61*, come osserva giustamente Giovanni Caserta, dal Sud era in corso una grande emigrazione. Carlo Levi avrebbe voluto, teorizzando la soluzione del «Comune rurale autonomo», che il contadino alianese si riscattasse ad Aliano, cominciando lì una nuova vita, degna di un uomo, cioè in un mondo giusto e libero. Invece quel contadino fu costretto a fare la valigia, partendo alla ricerca di una vita dignitosa altrove. Una della sue mete fu la nostra Torino.

Certo, cambiava anche il Sud, dove gli indicatori illustravano una importante e virtuosa convergenza tra le due aree del nostro Paese, una seria messa in discussione del dualismo costitutivo – politico, sociale ed economico – che segna da troppo tempo la vicenda italiana. Molto si doveva alla Cassa per il Mezzogiorno, con la sua spinta alla costruzione di quelle che furono chiamate le *precondizioni* dello sviluppo (scuole, elettricità, acquedotti, strade e ponti) e poi con il diretto impegno – dal 1957 in avanti – a diffondere il tessuto industriale. Come ricordano Amedeo Lepore e Isaia Sales, dal 1951 al 1998 la spesa dello Stato italiano per l'intervento straordinario nel Mezzogiorno fu in media equivalente allo 0,7% del Pil. Stiamo parlando di una cifra importante – 380 mila miliardi di lire (al valore del 1998), per il 40% provenienti da risorse europee – per quanto enormemente inferiore a quanto impegnato dalla Germania in favore dei suoi *land* orientali dopo il 1989.[1]

Comunque fosse, per la prima volta, grazie all'impegno delle grandi forze popolari del tempo, lo Stato cambiava il proprio volto. Pur con errori e difficoltà, diventava un riferimento, un sostegno, la pietra d'angolo per determinare uno scarto di civiltà, trasformando la questione meridionale in una grande opportunità, una questione nazionale che non poteva più essere trascurata (come in epoca liberale) o dimenticata (come sotto il tallone della dittatura fascista).

Non di meno, è indubbio che fosse il triangolo Genova-Milano-Torino a fare da volano e da traino, polarizzando risorse, ricchezza e forza-lavoro. Era così che il capoluogo torinese – che tra il 1953 e il 1963 passava da 753 mila a un milione e 114 mila abitanti – diventava una delle principali città meridionali d'Italia. Anzi, come precisava Stefano Musso, il capoluogo del Piemonte assumeva le fattezze di «una città meridionale di dimensioni paragonabili a Palermo».[2] Nel 1971, infatti, risiedevano in città quasi 80 mila siciliani, più di 105 mila pugliesi, quasi 45 mila calabresi, 35 mila campani e 23 mila lucani. Complessivamente, tra il 1951 e il 1971 erano quattro milioni i meridionali che emigravano al Nord. Nella stessa fase, per usare le parole di Malanima e Daniele, «i saggi di aumento del prodotto» diventavano «assai eleva-

ti», attestandosi «mediamente sul 5,4 per cento all'anno. In poco più di un decennio, tra il 1951 e il 1964, il Pil raddoppia; rispetto a quello del 1861, è 10 volte superiore».[3] Rappresentava una sorta di contro-conquista pacifica, con i *terroni* che invadevano le catene di montaggio e le officine, incrociavano un'altra cultura e, pur tra mille difficoltà, costruivano la storia comune degli italiani.

Insomma, quel cambiamento non fu un accidente o una nota margine, ma un momento cruciale, un bivio. Le braccia italiane non puntavano più oltre-oceano, ma potevano cogliere l'occasione di cambiare il volto del Paese. A tal proposito, sono davvero indimenticabili le righe che Carlo Levi dedicava al mito americano coltivato dai contadini meridionali, espressione di una distanza percepita come incolmabile nei confronti dello Stato nazionale. «Quello che ogni volta mi colpiva», scriveva in *Cristo di è fermato a Eboli*, «erano gli sguardi fissi su di me, dal muro sopra il letto, dei due inseparabili numi tutelari: Roosevelt e la madonna di Viggiano [...] le due facce del potere che si è spartito l'universo». E poi ancora «Per la gente di Lucania, Roma non è nulla: è la capitale dei signori, il centro di uno Stato straniero e malefico. Napoli potrebbe essere la loro capitale, e lo è davvero, la capitale della miseria [...] ma a Napoli non ci sta più, da gran tempo, nessun re, e ci si passa soltanto per imbarcarsi. Il Regno è finito: il regno di queste genti senza speranza non è di questa terra. L'altro mondo è l'America [...] Non Roma o Napoli, ma New York sarebbe la vera capitale dei contadini di Lucania, se mai questi uomini senza Stato potessero averne una»[4].

Nel paradiso americano gli emigranti soffrirono, sopravvissero e in tanti non sono più tornati, diventando oggi un elemento di fondamentale rilevanza per l'identità stessa degli Stati Uniti d'America. Ma per noi fu poi Torino a diventare la capitale, quella del lavoro e della modernità industriale. E con essa scoprimmo di non essere più soltanto campani, sardi, lucani, calabresi, pugliesi, siciliani o molisani, ma italiani ed europei, il perno di una grande democrazia. Questo siamo stati, questi siamo, questo vogliamo continuare a essere: i protagonisti di una Repubblica fondata sul lavoro e dai lavoratori, sia del Nord che del Sud; una civiltà vivificata dal senso del dovere, dallo spirito di sacrificio e dai grandi valori della nostra Carta costituzionale.

Per questa ragione vogliamo ricordare l'impegno di Carlo Levi, un torinese del Sud, un uomo che seppe interpretare in maniera magistrale quel passaggio d'epoca, impegnandosi come intellettuale e uomo politico, per rendere meno gravose le fatiche dei nostri migranti. Per gli stessi motivi mi sento di proporre pubblicamente di impegnarci per dare a questa memoria un impianto più stabile e duraturo. Come Ellis Island per i tanti che approdavano a New York a cavallo tra XIX e XX secolo, così per tutti noi Torino dovrebbe candidarsi a sede di un museo nazionale dell'emigrazione, per raccogliere e conservare testimonianze, promuovere ricerche, dare vita a manifestazioni, coinvolgere le scuole e gli studenti. Oggi, ad Aliano è possibile ammirare un busto di Carlo Levi, opera di uno scultore lucano, Giuliano Romano, accetturese, arrivato a Torino come falegname e fattosi onore nel mondo dell'arte. Carlo Levi ha lo sguardo proiettato lontano, verso la Fossa del Bersagliere. Per pareggiare il conto,

il Museo dell'emigrante potrebbe essere il monumento al contadino lucano, arrivato nella nostra città, a portare la linfa della sua voglia di cambiare e migliorare. Questo libro può essere un primo passo, un sasso lanciato nello stagno per smuovere le acque, con la promessa, però, di non abbassare la guardia e di continuare il cammino.

1 Cfr. AMEDEO LEPORE, *L'andamento della spesa per l'intervento straordinario nel Mezzogiorno d'Italia, dalla golden* age alla fine del XX secolo, in «Revista Española de Historia dela Contabilidad», n. 16 del 2012, pp. 77 ss.; ISAIA SALES, Napoli non è Berlino, Dalai Editore, Milano, 2012, pp. 328-329.

2 STEFANO MUSSO, *Lo sviluppo e le sue immagini. Un'analisi quantitativa. Torino 1945-1970*, in FABIO LEVI e BRUNO MAIDA (a cura di), *La città e lo sviluppo. Crescita e disordine a Torino 1945-1970*, Franco Angeli, Milano 2002, p. 51.

3 VITTORIO DANIELE e PAOLO MALANIMA, *Il divario Nord-Sud in Italia (1861-2011)*, Rubettino, Soveria Mannelli, 2011, p. 67.

4 CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 107-108.

Il Telero: un ponte ideale tra Piemonte e Basilicata

Marcello Pittella, *Presidente della Regione Basilicata*

Carlo Levi, ancora oggi, a distanza di settant'anni dalla pubblicazione del libro *Cristo si è fermato a Eboli* che mantiene una convinta linea strutturale di narrazione e dunque di movimento, pur evidenziando qua e là un certo intellettualismo, merita di essere interrogato, per la validità dei messaggi, esplicitati e sottesi, la forza propositiva degli stessi, la figura dell'uomo e dell'intellettuale che tributò il suo amore per la gente della Lucania scegliendo, come ultimo approdo, i calanchi lunari da poter continuare a «guardare» dall'alto.

Si tratta di una figura significativa, dai molteplici e diversificati interessi culturali, come testimonia la sua presenza sia nel gruppo di Gobetti e di «Rivoluzione Liberale», sia dei cosiddetti «Sei pittori di Torino»; sperimentò più volte il carcere sotto il fascismo, di cui fu fiero oppositore, e collaborò attivamente alla elaborazione del programma del gruppo di «Giustizia e Libertà». In seguito confinato in Lucania negli anni 1935-36 entrò, per la prima volta, in contatto con il mondo, povero e derelitto, dei contadini, subendo fortissimamente l'inevitabile contraccolpo che non gli impedì di conoscere a fondo, di amare e di raccontarlo nel libro la cui fama supera i confini regionali e nazionali.

La pubblicazione del presente lavoro costituisce una sorta di aggancio ideale e di comunione delle due regioni, Piemonte e Basilicata, da sempre legate da riferimenti e approdi privilegiati per situazioni storiche senza, ovviamente, limitarsi alla parentesi del brigantaggio, fenomeno che andrebbe, una volta per tutte, ri-analizzato e ricondotto a piani di riferimento oggettivi, ma anche ad indicazioni strettamente economico-sociali, così come andrebbe ripreso il fenomeno non troppo lontano dell'emigrazione, negli anni del secondo dopoguerra, dal Sud verso il Nord e soprattutto a Torino, sede importante del triangolo industriale, per non parlare di altri aspetti, meno grandi ma ugualmente significativi.

Significativa risulta la scelta del titolo, «Il Telero di Carlo Levi: un viaggio da Torino nella Questione Meridionale» che richiama direttamente il noto Telero realizzato dallo scrittore piemontese con il contributo validissimo di Mario Carbone e dei suoi seicento scatti, come egli stesso dichiara. La collaborazione, testimonia, se ce ne fosse bisogno, della capacità dello scrittore-poeta di riconoscere il ruolo della fotografia e al tempo stesso di saper correttamente dialogare per la realizzazione dell'opera che resta documento prezioso a memoria futura con la straordinaria raffigurazione corale del mondo contadino efficacemente descritto e raccontato nel libro *Cristo si è fermato a Eboli* e che risulta connotarsi come tributo dell'artista ai contadini della Basilicata e come dichiarazione autentica di affetto e di gratitudine per il sindaco di Tricarico, ossia, di Rocco Scotellaro di cui era amico.

L'opera non solo si impone per la grandezza ma anche per la disposizione dei cinque pannelli che la compongono con rappresentazioni varie, dal lamento funebre per Rocco Scotellaro, alle case misere che denunciano un senso di provvisorietà, alla gente umile e gravata da un peso insopportabile, alle sofferenti figure umane che, a tratti, sgomentano e generano una sorta di blocco dello spirito o, al contrario, spingono all'urlo di rabbia e di impotenza, quasi di tipo munchiano.

Si tratta sempre, va detto, di storie che rimangono nell'orizzonte di attesa della miseria, della sofferenza, del dolore, della sopraffazione ma in talune figurazioni c'è anche una sorta di richiamo al senso della dignità, al proposito della lotta per qualche diritto e quasi una sorta di aspirazione a un desiderio profondo di resurrezione tra solitudini addirittura desertiche.

L'atmosfera rimanda inevitabilmente al libro dell'autore nel quale c'è abbastanza chiaramente la scoperta, non priva di fascino, dell'esistenza di una vera civiltà contadina che non riesce a svilupparsi in maniera del tutto autonoma perché schiacciata dalla Storia, e che affonda le radici in un mondo decisamente arcaico e pressoché immutabile nel tempo.

Di qui il racconto finanche impietoso delle conseguenze negative del progresso mancato se non addirittura negato: miseria materiale e morale, colta nel dato della realtà; chiusura pressoché completa nei confronti della civiltà cittadina; naturale mescolanza tra uomini e animali, sovente deificati e dotati di poteri straordinari e stravaganti; presenza, finanche ingombrante della magia con le sue credenze strane come i monachicchi, ossia gli spiriti dei bambini morti senza essere stati battezzati, custodi di tesori più diversi. Di qui, ancora, il sentimento rispettoso dell'arcaico sempre presente e fortemente sentito dall'autore e poi ripreso da Rocco Scotellaro nella direzione del mito e della possibilità del riscatto.

Anche in questa prospettiva io trovo interessante il lavoro presente che ci permette un itinerario libero, in spirito collaborativo che annulla le distanze e le differenze, da Torino alla regione Basilicata attraverso la «Questione Meridionale» partendo dal Telero di Carlo Levi, piemontese e lucano ad un tempo, con rimando al compianto poeta contadino.

E per questo sento di dover ringraziare, per la bella iniziativa Prospero Cerabona, presidente della Fondazione Giorgio Amendola, che mi ha voluto, nell'ottima compagnia di personalità dotate di grande sensibilità e di studiosi e specialisti della materia come Mario Carbone nel ricordo delle tante fotografie per il Telero, opportunamente riportate che costituiscono una documentazione storica importante, che hanno collaborato con il professor Caserta, autore di molte pagine cariche di riflessioni sempre equilibrate ed attente e curatore del volume.

Non nuovo ad imprese impegnative egli analizza con attenzione ai particolari la visione del mondo di Carlo Levi, mette in evidenza la sua formazione culturale e politica, le sue esperienze, con particolare rimando al confino nella Lucania, i suoi scritti numerosi, la sua attività pittorica e la concezione politica di antifascista e tanto altro ancora. Complimenti a tutti. Veramente un ottimo lavoro.

Il Telero di Carlo Levi
da Torino un viaggio
nella Questione Meridionale



Busto di Carlo Levi nella Piazza di Aliano ad opera di Giuliano Romano



Manifesto che annuncia la posa del busto avvenuta nel 1981 su iniziativa dell'Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi



Busto di Giorgio Amendola nella sede della Fondazione a Torino. Opera di Gianni Busso



La sala "Carlo Levi" presso la sede espositiva dell'Associazione Lucana in Piemonte Carlo Levi e della Fondazione Giorgio Amendola

Lucania '61: arte, emigrazione e questione meridionale

Prospero Cerabona, *Presidente Fondazione Giorgio Amendola*

Tre date hanno segnato il 2015 come anno leviano. A più riprese si è sottolineato come Levi fosse arrivato in Lucania Basilicata nel 1935, cioè ottant'anni fa; nel 1945, cioè settant'anni fa, usciva in prima edizione il *Cristo si è fermato a Eboli;* nel 1975, infine, Carlo Levi moriva, sepolto in quella Lucania Basilicata in cui era stato confinato, che aveva scoperto per la prima volta e in cui si era rispecchiato.

Le celebrazioni, perciò, non sono mancate, anche se difficile è dire se qualche novità, nella interpretazione o nel completamento del suo pensiero, si siano registrati. La Fondazione «Giorgio Amendola» di Torino e l'Associazione lucana «Carlo Levi», anch'essa di Torino, non potevano mancare all'appuntamento, o, meglio, non potevano non aggiungere un nuovo tassello alla lunga fedeltà con cui, a Levi, le due Istituzioni sono legate. Grazie al patrocinio e al concreto sostegno della Regione Piemonte, cui si è associata, con una adesione morale, la Regione Basilicata, si è pensato di dedicare una pubblicazione al Telero *Lucania '61*, esposto da ormai dieci anni presso la sede della Fondazione e dell'Associazione. Ma, questa volta, non si tratta solo di «mostrarlo». L'intento è quello di interpretarlo e farne uno dei grandi monumenti pittorici ideati da Levi, quasi suo testamento politico e morale. Prendendo a prestito il pensiero di un nostro collaboratore, attento e originale studioso di Levi – vogliamo dire del professor Giovanni Caserta – si può legittimamente affermare che il Telero *Lucania '61* è il *Cristo si è fermato Eboli* passato sulla tela, così come il *Cristo si è fermato a Eboli* è *Lucania '61* tradotto in parole.[1]

Il Telero, infatti, per definizione, è un racconto. Stando al linguista Tullio De Mauro, per telero s'intende un «grande dipinto a olio su tela, per lo più in serie con altri, con cui formava grandi cicli storici e narrativi con vicende di santi e di miracoli, usato come decorazione murale, specialmente a Venezia nei secoli XV e XVI». Esso, quindi, rientra in piena coerenza con quanto volle sempre fare Levi scrittore, quando diceva che voleva fare «invenzione della verità», cioè «ritrovamento della verità»; ed è quanto volle fare anche come pittore, invitando a non aver paura della pittura. Esiste, infatti, di Levi, un saggio poco conosciuto, e comunque poco studiato, che si intitola, per l'appunto, *Paura della pittura.*

Giovanni Caserta sul significato di quel titolo si è acutamente fermato, sottolineandone l'ambiguità. È pittura ad avere paura, o non invece sono gli uomini, certi uomini, ad avere paura della pittura? Per analogia con il saggio *Paura della libertà*, la paura della pittura dovrebbe essere quella di chi non vuol vedere «in faccia» la verità; ma, se anche si desse l'altro significato, quello di una pittura che ha paura della

verità e ne resta turbata e tale turbamento esprime, non ci sarebbe contraddizione, ma reciproco completamento.

È noto come Levi fu sempre fedele al concetto di «contadino», che, senza confonderlo con gli zappaterra, è l'uomo nella sua natura primigenia, lanciato verso un mondo di bontà, giustizia e libertà. Un contadino, in tal senso, era Levi ed era Amendola, era Gobetti ed era Gramsci. Perciò egli auspicò sempre un'arte «contadina», contrapposta all'arte «luigina», cioè individualista, astratta, egoista. Non per niente egli non rinunziò mai alla figura e, anzi, come dice il nostro Loris Dodam, fu tra i più abili ritrattisti.

L'anno di *Paura della pittura*, vale la pena ricordarlo, era il 1942. Si era in piena guerra, ancora sotto il fascismo, tra milioni di morti. Il saggio usciva su «Prospettive», rivista significativamente diretta da Renato Guttuso, altro campione del neorealismo. La pittura dominante di quegli anni registrava la crisi del mondo e la crisi di sé stessa. In quel saggio Levi, fra l'altro, scriveva: «Per gli uomini, ombre spaventate, il mondo da cui sono assenti perde ogni concretezza, cioè ogni connessione simpatica, e diventa un mondo d'ombre e di spavento, un mondo senza relazione, un mondo astratto. L'arte astratta è l'arte dell'individuo astratto, l'arte della massa». La paura della pittura equivale, in questa condizione, al terrore della libertà, che «ci fa estranei al mondo, e lo popola di mostri». Ad una siffatta critica non sfuggiva nemmeno un mostro sacro, qual era Picasso, che a Levi appariva come un «tentativo gigantesco (letteralmente del tempo non degli uomini, ma dei Giganti) e gigantescamente impossibile, di uscire dai limiti disumani dell'astrazione, di rompere l'incanto con la violenza, per ritrovare i limiti umani».[2]

Bisognava che la pittura, dunque, ritrovasse, l'uomo e se ne facesse interprete, proiettando sulla tela i suoi vitali bisogni, come si diceva, di bontà, giustizia e libertà. Bisognava, in altre parole, che la pittura indicasse il futuro. Si trattava di un concetto necessario per uscire dalla crisi. Il pensiero, come ricorda il professor Giovanni Caserta, si sarebbe chiarito alcuni anni dopo, in una lettera del 1963, scritta nientemeno che a Kruscev, allora segretario del Pcus e supremo capo dell'Urss. Levi non esitava a definirlo «come il maggior difensore della pace nel mondo, e, insieme, il rappresentante più vero di un grande popolo e di una grande rivoluzione liberatrice, che va continuando la sua opera di affrancamento dell'uomo e di creazione della nuova società socialista».[3]

Continuava, come si vede, la mitizzazione e idealizzazione della società socialista sovietica, nonostante che, sette anni prima, lo stesso Kruscev avesse svelato al mondo le nefandezze di Stalin. E si affermava l'idea di un'arte che, pur volendo operare nel senso del socialismo, non aveva bisogno di farsi «arma strumento, mezzo pratico di propaganda, di immediata educazione, di incitamento, di difesa di certe idee o principi di morale e di vita collettiva».[4] Bastava rifarsi, ancora una volta, all'uomo. Del resto, Levi amava dire di sé che «*lui* stesso, nella *sua* modesta condizione, non si *era* mai sentito un pittore o uno scrittore professionale, ma realmente null'altro che un uomo che *dipingeva* e *scriveva*, realizzando così la *sua* libertà».[5]

Ed è così che nasce l'arte «contadina», la quale, contrapposta all'arte» luigina», forse non ha bisogno nemmeno dell'aggettivo «contadina». Essa è l'arte in assoluto, perché presuppone l'uomo, cioè il sentimento. «Siamo stanchi – egli dice – dei romanzi e degli sterili sforzi di fantasia senza sostanza e siamo disgustati della vuotezza e dalla paura dell'impotenza dell'arte luigina». Invece, «ogni volta che leggerete in un libro o che vedrete in un film, in un quadro, qualche cosa che suona con l'inconfondibile senso della verità, vi troverete di fronte a una espressione dell'arte contadina, di quella che annunzia la fine della crisi del nostro tempo: la possibilità di un mondo riunificato e senza terrore».[6]

È inevitabile, naturalmente, che l'arte contadina si faccia arte socialista, ancorché non asservita ad un partito, e diventi arte popolare. Il che non deve trarre in inganno e indurre a conclusioni errate circa il significato di «popolare». La popolarità di un'opera d'arte è, ancora una volta, nella interpretazione e nella proiezione dei bisogni della collettività, in tutta la sua totalità. L'arte è popolare nel senso voluto da Gramsci, per il quale «popolare» è l'equivalente di «universale». Popolare è l'arte nazionale. Bisogna pensare ad essa così come la pensava Francesco De Sanctis. Si vuol dire che essa non deve confondersi o identificarsi con ciò che «piace» al popolo, che altro non sarebbe se non «un residuo cristallizzato di una cultura precedente». In altre parole, non è da confondersi con il folklore, le canzoni popolari, il ballo, le oleografie o le favole delle nonne, che possono anche piacere, e anzi piacciono, ma che non hanno niente a che fare con l'arte vera, cioè quella della libertà e della liberazione. «Amo le poesie popolari – scriveva infatti Carlo Levi – ma so che esse non sono né Puskin, né Dante».[7]

All'interno di tale poetica, si capisce perché il telero *Lucania '61* vada letto come un grande affresco storico-sociale, che è denunzia ed epopea nello stesso tempo. È denunzia, perché, nel mentre sottolinea, nei bambini dai visi tristi, nelle loro vesti lacere, ovvero nelle donne dal viso severo, sottoposte alle fatiche dell'allattamento e dei lavori campestri, ovvero nei secchi e magri visi degli uomini, e persino nel paesaggio arido e brullo, lo stato di inferiorità del Sud, contemporaneamente celebra un giovane che, tra poesia e entusiastiche lotte sociali, cerca di arrivare alla redenzione attraverso la redenzione. La scena finale, quella di Rocco Scotellaro morto, può significare la fine della civiltà contadina, che proprio negli anni 1950-1960 si esauriva. Può essere un momento di raccolta tristezza. Potrebbe essere, invece, l'inizio del mito, come ha scritto il nostro Giovanni Caserta. Comunque sia, è l'omaggio a chi, ieri come oggi e come sempre, si adopera per il riscatto della Lucania e delle Lucanie di tutto il mondo. Le opere grandi, infatti, quale il Telero *Lucania '61* è, sono sempre «opere aperte».

Personalmente, conobbi Carlo Levi nella mia «Lucania – Basilicata» nel 1956, quand'era un bracciante cresciuto tra i calanchi narrati nel suo *Cristo si è fermato a Eboli*. Riuscii subito a cogliere la sua grande capacità di raccordarsi con i nostri problemi, persino nel linguaggio. Intuii anche che non era vero che egli fosse legato o

fermo ad un passato magico ed inesistente. Evidente, invece, era la sua proiezione verso un futuro di emancipazione e di libertà per tutti. Era anche convinto che un simile mondo andasse costruito innanzitutto con il contributo degli intellettuali veri e onesti. I contadini meridionali dovevano imparare a scrivere, andare a scuola, immergersi nel movimento popolare, incrociare la classe operaia e perfino i contadini della Valle Padana che già si erano liberati dalle nebbie e dai fumi di antiche magie. Ciò mi portò ad avvicinarmi sempre più a Giorgio Amendola (1907-1980), amico ed estimatore di Levi. Quando quest'ultimo viene eletto come senatore indipendente tra le fila del Pci nel 1963 e nel 1968, porta in Parlamento la sua voce di antifascista, nemico della violenza terrorista, sostenitore con Amendola di una Europa unita, difensore dei nuovi reietti in una società iniqua che portava milioni di infelici ad abbandonare case e paesi per cercare lavoro e vita in terre lontane dalle proprie radici.

Giorgio Amendola a Torino, durante la «conferenza operaia» del 1963 a cui partecipavo, mi spronò a militare negli organismi di massa e continuare il mio percorso che in quattro anni (1959 – 1963) mi aveva visto passare da bracciante dei calanchi del *Cristo si è fermato a Eboli* a tornitore in una grande fabbrica piemontese.

Ancora Amendola mi disse «basta con i piagnistei, non sei più componente delle classi subalterne, sei operaio e quindi protagonista della storia di emancipazione. Ti devi battere, per far legittimare il mondo dell'emigrazione come componente di pieno diritto e di pari dignità della comunità torinese, piemontese e nazionale. La classe operaia è un soggetto non uno oggetto della storia. Non solo mera rivendicazione, ma etica della responsabilità. Con l'etica della responsabilità le classi lavoratrici si candidano a governare i processi storici e non solo subirli».

Seguendo i suoi consigli nella quotidianità, vinsi la battaglia del subalterno emigrante. Vinta non solo contro l'atteggiamento ostile e conservatore degli strati retrivi dei piemontesi, ma anche contro il vittimismo e i piagnistei di una certa sinistra.

All'inizio degli anni '60, nella sinistra si parlava dell'emigrazione dal sud come una tragedia biblica, una malattia da scongiurare piuttosto che da capire e curare.

Ho sempre dato un giudizio positivo dell'emigrazione. È stato un fatto doloroso, difficile, come tutti i grandi mutamenti della storia, però, attraverso l'emigrazione, abbiamo raggiunto più alti livelli di vita, una maggiore dignità umana, una maggiore capacità professionale. Siamo riusciti a inserirci nel corpo della nazione come mai era successo nel passato.

Da un punto di vista nazionale, l'emigrazione è stato un fatto positivo per le regioni dalle quali è partita, sia per quelle che l'hanno ricevuta.

Sono sempre stato orgoglioso di questo fatto e lo ribadivo agli amici piemontesi «ricordatevi che la ricchezza che possedete è in gran parte frutto degli emigrati. Torino non sarebbe l'area metropolitana di rango europeo che è, se non avesse avuto il flusso di migliaia di immigrati, che hanno lavorato, studiato e che, in fin dei conti hanno più dato che ricevuto».

Nella storia questo grande fenomeno sociale, porta la gente a conoscersi, culture diverse a confrontarsi e a fondersi, nuove energie in corpi ormai esausti.

Il meridione e la mia Basilicata in particolare, è dal 1700 che emigra. Già allora ha creato la Napoli del '700 con tutto quello che ha rappresentato per un secolo e mezzo nella storia della nazione.

A cavallo dell'intero '900 non è forse l'emigrazione che ha contribuito a creare la più grande potenza del mondo: gli Stati Uniti d'America, un paese fatto interamente di immigrati, contadini poveri d'Europa e da tutto il mondo?

In quello stesso periodo, nel 1967, sempre auspice Giorgio Amendola e insieme ad un altro sognatore come Paolo Cinanni (alunno e ammiratore di Cesare Pavese), Levi fondava la *Federazione italiana lavoratori emigrati e famiglie* (Filef), con cui cominciava la propria battaglia contro un'emigrazione forzata che tanto gli ricordava la diaspora ebraica. Fu l'ultima sua battaglia in difesa del *contadino*, cioè della identità dell'uomo ancora una volta umiliato e offeso dalla storia.

A Torino colsi subito la lezione di Levi, nel bisogno da lui espresso di assistere e organizzare le migliaia di immigrati dal Sud che lasciavano i campi, le greggi, la zappa, gli aratri (talvolta ancora a chiodo), per entrare nella fabbrica e vestire la tuta blu. Pensare di *rimandarli a casa* non sarebbe stato possibile; e del resto non avrebbero voluto, come io stesso non volevo. Umilmente mi permettevo di far osservare a Don Carlo Levi e al mio amico e tosto compagno Paolo Cinanni che il ruolo della Filef, a cui aderii già al tempo della sua istituzione (1967), non era quello di organizzare il ritorno dei migranti, ma quello di organizzare i gemellaggi culturali, professionali economici e turistici.

Nella consapevolezza che si faceva parte di una stessa patria, quella dell'umanità che lavora e che, occorreva dare a quegli infelici dignità di uomini, con tutti i diritti che ciò comportava, feci accoglienza e fui organizzatore. Non mi posi mai il problema del ritorno ma, piuttosto, quello di non cancellare i legami con la terra d'origine e far divenire i nostri connazionali nel mondo, ambasciatori di questa nostra bene amata Italia.

Certo, l'emigrazione, per chi la visse, fu un fatto doloroso, traumatico e spesso tragico. E come tale la avvertirono Levi e Amendola che, con uguale slancio umano ed etico, se ne vollero occupare; ma fu anche, a guardar le cose dopo mezzo secolo, una grande rivoluzione. L'emigrato, che scopriva l'esistenza dei movimenti sindacali, conobbe presto i propri diritti e se ne fece difensore: per sé e per tutti. Nel giro di un decennio raggiunse un umano livello di vita, acquisì una maggiore dignità e i primi riconoscimenti professionali. Entrò nella storia, diventando parte attiva della vita nazionale.

Fu per questo che, alla loro scomparsa, l'umile bracciante, emigrato per necessità e riscattatosi a Torino, volle conservarne il nome e l'insegnamento. A Levi fu dedicata l'Associazione lucana in Piemonte che ha come obiettivo precipuo quello di mantenere vivo il legame fra i molti lucani del Piemonte e la loro terra d'origine (è noto che Torino è la terza città per presenze provenienti dalla Basilicata).

Ad Amendola, invece, si volle intitolare una Fondazione che nel nome del grande politico, europeista e comunista, con ascendenze familiari di formazione liberaldemocratica, intende mantener desti e vivi quella cultura e quei valori che furono il fondamento della Costituzione e della Repubblica italiana. È in questo spirito che abbiamo programmato nelle città e nei luogi evocativi della vita di Carlo Levi e di Amendola le celebrazioni per i quarant'anni dalla morte del grande *torinese del Sud*, come Gigliola Di Donato lo definiva tempo fa. Un torinese che, come pochi, ha saputo dare voce al Mezzogiorno e a sposarne la battaglia di emancipazione fino al punto di decidere di essere sepolto proprio in quella Aliano dove aveva vissuto il confino e che aveva scelto per rappresentare le *Lucanie di tutto il mondo*.

Sull'amicizia tra Levi e Giorgio Amendola, a prima vista forse non facilmente comprensibile, che vide i due procedere con grande accordo nelle battaglie civili e politiche del loro tempo, ebbe certamente gran peso l'attenzione che ambedue posero alla questione meridionale. Ma giova ricordare che, sia per l'uno sia per l'altro, quel nodo oltre a essere politico e sociale, coinvolgesse fin da principio anche una dimensione di carattere etico: perché era la difesa dei deboli di ieri, di oggi e di sempre, in tutti i luoghi del mondo. Del resto, se Levi artista aveva forti propensioni politiche, è vero che Amendola politico avesse forti interessi artistici, come dimostrano i tre bei libri autobiografici, *Lettere a Milano* (1973), *Una scelta di vita* (1976) e *Un'isola* (1980). Ambedue, infine, avevano la libertà della parola perché non avevano paura di pronunciarla, di battersi per le proprie convinzioni.

Abbiamo scelto di dedicare le ultime pagine di questo volume, grazie al prezioso contributo della dottoressa Sabino, al pregiudizio anti italiano negli Stati Uniti per due ragioni. La prima è che quegli italiani emigrati tra la fine dell'800 e la prima metà del '900 sono gli stessi raccontati da Carlo Levi nel *Cristo*, come ha ricordato nella sua bella introduzione il Presidente Laus, e ci sembrava giusto raccontare meglio le vicessitudini che avevano dovuto affrontare quei personaggi che Levi descrive in maniera così struggente. Il secondo motivo è più legato all'attualità. In un periodo in cui è l'Italia a ricevere i migranti è giusto ricordare di quando i nostri compatrioti erano accolti con pregiudizio e spesso disprezzo, per evitare di commettere anche noi quegli stessi errori.

1 G. CASERTA, *Il poeta dal viso lentigginoso che ispirò Lucania '61*, in LORIS DADAM, *Levi - Tabusso*, Torino, Cerabona Editore, 2008, p. 49.
2 C. LEVI, *Paura della pittura*, in G. DE DONATO, *Coraggio dei miti*, Bari, De Donato, 1975, p. 49.
3 C. LEVI, *Arte e ideologia*, in G. DE DONATO, *op. cit.*, p. 177.
4 Ivi, p. 178.
5 Ivi, p. 180.
6 C. LEVI, L'arte *luigina e l'arte contadina*, in G. DE DONATO, *op. cit.* p. 70.
7 C. LEVI, *Coraggio dei miti*, in G. DE DONATO, op. cit., p. 183.

Le foto di Mario Carbone
che ispirarono il Telero

In viaggio con Carlo Levi

Mario Carbone

Dopo un'esperienza di lavoro vissuta a Napoli e a Milano in qualità di fotografo, approdai a Roma nel 1955.

Dopo un anno circa, ebbi un incontro con una giovane appassionata di fotografia, Lane Sammartino e diventammo buoni amici. Molto vicino alla Sammartino era Linuccia Saba, che spesso frequentavamo. Minuscola e con occhietti penetranti, Linuccia aveva una sensibilità particolarmente accesa e singolare, tanto che i rapporti di pura amicizia erano, direi, difficoltosi e fragili. Soffriva di gelosie e i suoi umori variavano in continuazione, ma in complesso era una persona interessante e spesso dava buoni consigli. Una particolare qualità che la rendeva preziosa agli amici era l'amore con cui curava il cibo e spesso lo dimostrava nelle cene che avvenivano sulla terrazza della sua abitazione, in via Due Macelli. In una di queste, conobbi Carlo Levi. Il legame che univa Linuccia Saba a Levi oltre che di affetto e solidarietà, era la passione per la poesia e la letteratura.

Levi si dimostrò subito molto cordiale nei miei confronti, forse per il mio cognome, legato alla sua esperienza di ex partigiano, Carbone era stato il suo pseudonimo.

Quando nel 1960 mi chiese di accompagnarlo in Lucania a visitare i luoghi della sua memoria sul confino, con la macchina fotografica, ne fui felice e lusingato. Nel frattempo molte cose erano cambiate per me: non frequentava più la Sammartino e non vedevo da tempo Linuccia; mi ero sposato e la maggiore occupazione era la realizzazione di documentari con la cinepresa.

Il viaggio durò tre giorni, intensi e pieni di incontri con le persone del luogo, con le quali Levi dialogava ed ascoltava pazientemente con la sua innata signorilità. Viaggiavamo su una Fiat 1100 scura, credo sia stata l'unica autovettura che abbia posseduto. Non ricordo bene gli itinerari che seguimmo, pur se i luoghi raggiunti sono riportati a testimonianza sulle fotografie.

Partimmo con una terza persona, un fotografo inviato da Torino per conto dell'organizzazione Italia '61, che aveva richiesto la committenza a Levi di eseguire il grande pannello pittorico. Levi conosceva bene il mio lavoro di fotografo, e voleva assicurarsi una documentazione vicina alla sua sensibilità pittorica. Apprezzava in me la capacità di sintesi nel cogliere gli atteggiamenti quotidiani, in modo che le persone non avvertissero l'obbiettivo fotografico. Mi lasciava liberamente agire e senza bisogno di parlarci, ci capivamo. Il viaggio era intercalato, come dicevo all'inizio, da tante pause per gli incontri che Levi provocava, soffermandosi a dialogare sia con persone umili che altolocate, ma sopratutto prestava loro una paziente attenzione d'ascolto.

I paesi dove ci trattenemmo più a lungo, sono quelli dove Levi era conosciuto ed aveva amici, quali Tricarico, Grassano, Pisticci, Aliano, e poi Matera e Potenza.

A Tricarico incontrammo la madre di Rocco Scotellaro. Il poeta e sindaco morto trentenne. Visitando la sua tomba mi accorsi di sapere così poco di Rocco Scotellero e quell'incontro fu motivo di approfondimento, poiché lessi i suoi scritti e seppi della sua vita appassionata e coraggiosa, dedicata ai problemi della sua gente. Nello stesso Tricarico Levi mi presentò una persona di circa sessant'anni, ripresa sulle fotografie, di cui però non ricordo il nome: d'aspetto sembrava un operaio, ma Levi ebbe molta riguardo e considerò la sua persona importante, di grande moralità e lo inserì nelle vicende storiche di Scotellaro nel grande dipinto di «Italia '61».

Il paese di Pisticci è nella mia memoria visiva sia per l'aspetto fortemente scenografico che per le persone incontrate. Si presentava ai miei occhi quasi metafisico nelle sue strade dritte, pavimentate di pietra bianca, in mezzo alle case tutte eguali e dove frequentemente si vedevano figure femminili vestite in costume locale, entrare e uscire dai portoncini. Fuggivano alla nostra presenza e al vedere le macchine fotografiche, finché Levi con dolcezza riusciva a fermarle e a cambiare il loro comportamento.

Grassano era stato il paese testimone del suo periodo di confinato politico. Quando vi arrivammo l'impatto fu estremamente solenne, forse per i ricordi che affioravano alla sua mente e nessuno di noi osava interrompere il suo silenzio. Delle persone ci mossero incontro e riconoscendolo, sorridevano rispettosamente. Le vie di Grassano profumavano di buon pane e spesso si incontravano bambini con lunghe e larghe pagnotte appena sfornate. Davanti alla sede della Democrazia Cristiana erano seduti una decina di vecchi ed i loro volti esprimevano il solo sentimento della rassegnazione.

Aliano mi parve il più povero dei paesi da noi visitati in Lucania e l'impressione forse era dovuta alle estensioni di terreno argilloso che lo circondano, i calanchi, ed i contadini con gli asini che rientravano dal lavoro immusoniti e stanchi, pieni di rassegnazione e tristezza. Ci avviammo verso la casa dove Levi visse durante la sua seconda permanenza forzata e più a lungo. Entrammo in una stanza quasi disadorna, nulla vi era dei ricordi di quegli anni. Ci raggiunse quasi subito la Santarcangelese, la donna che lo aveva accudito in quel periodo e così chiamata per l'origine natia di Sant'Arcangelo, descritta da Levi nel *Cristo si è fermato ad Eboli*. Alta e robusta, vestita in costume scuro, sembrava infastidita dalla presenza di estranei, eravamo di troppo, avrebbe voluto vedere solo lui. Esplicitamente manifestò la volontà di non essere fotografata, ma lo feci a sua insaputa.

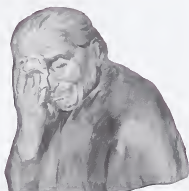
La città di Matera è indimenticabile per le sue antichissime origini che destavano una grande emozione in tutti noi. Già la conoscevo per avervi girato un cortometraggio proprio nella parte storica i Sassi, il complesso urbanistico unico nel suo genere per le abitazioni scavate nella roccia tufacea, raggruppate in un labirintico percorso di strade, stradette, e gradinate. Percorrendo i Sassi abbiamo incontrato

molte famiglie che lì abitavano, dividendo lo spazio con gli animali domestici e non, tipo cavalli, capre e asini. Vivevano sotto lo stesso tetto, poiché proteggendo i loro animali, proteggevano i loro beni. A Matera incontrammo anche alcune personalità politiche che erano felici di vedere lo scrittore e seppi i loro nomi solo più tardi: Pasquale Franco, Rocco Mazzarone e Leonardo Sacco direttore del giornale *Basilicata*.

I miei ricordi di quel viaggio si fermano a Potenza, dove conoscemmo un ristorantino con ottimi cibi locali, che mi ricordavano la mia Calabria, stessi sapori gustosi e casarecci e dove le persone erano affabilissime e socievoli. Levi ci condusse alla Libreria Riviello, in Via Pretoria, dove frequentemente si svolgevano importanti incontri culturali, con ospiti che per le occasioni arrivavano da Roma ed altre città italiane. Promotori degli incontri erano i proprietari Riviello ed il giovane figlio Vito Riviello, stimatissimo poeta e scrittore.

Sulla strada del ritorno, prima di lasciare la Lucania, sostammo in un distributore di benzina, dove Levi abbracciò affettuosamente il gestore. Si conoscevano da tanto tempo e parlarono a lungo. Più tardi ci confidò che proprio quell'uomo gli aveva suggerito il titolo del suo libro *Cristo si è fermato ad Eboli*, anni addietro, lamentandosi delle sue cattive condizioni, gli disse: «Don Carlo siamo dimenticati da tutti, nessuno è mai arrivato da noi. Dimenticati anche da Cristo. Si è fermato a Eboli».

Francesca Armento
mamma di Rocco Scotellaro







Popolana



Innocenzo Bertoldo
vicesindaco di Tricarico







Una mamma
con i suoi bambini



Interno di casa contadina



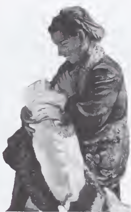




Scene di
vita quotidiana



Vita nel vicolo







Pane lucano



Ritorno dalla campagna







A casa dopo
una dura giornata



Contadina



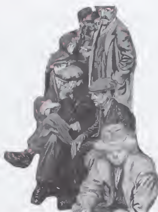




In piazza a discutere



In piazza
aspettando





Storia del Telero

Documentazione Polo Museale Regionale della Basilicata

Il dipinto, commissionato dal Comitato per le Celebrazioni del Centenario dell'Unità d'Italia, rappresenta la Basilicata alla mostra «Italia '61» inaugurata a Torino il 6 maggio 1961.

Mario Soldati, direttore delle esposizioni organizzate nel Padiglione delle Regioni, individua in Carlo Levi l'artista più adatto a rappresentare la Lucania, terra in cui trascorse dieci mesi di confino.

Prima di cominciare a dipingere, Carlo Levi torna in Basilicata con l'amico documentarista Mario Carbone, che fissa in immagini fotografiche i ricordi e l'atmosfera vissuti dall'artista torinese nel periodo di confino. Immagini qui esposte, in stretta correlazione al dipinto leviano.

Carlo Levi dedica l'opera, divisa in tre scene, a Rocco Scotellaro, per sancire il suo legame di «fratellanza» con l'intellettuale lucano, e lo dipinge al centro della tela, fanciullo, oracolo della sua stessa vita, con lo sguardo fiero e sorridente, consapevole delle speranze che la comunità riporrà in lui.

La dimensione pubblica della vita scorre tra il corteo dei contadini che risale dalle argille aride e desolate e la piazza, vissuta da soli uomini catalizzati da Rocco, sindaco di Tricarico, che recita le sue poesie, chiarisce le sue idee, incita a rompere l'apatia di chi guarda sgomento un orizzonte disilluso e rassegnato.

La platea è composta da contadini, con le facce arse dal sole ma pronti a percepire l'anelito del suo messaggio di riscatto, con la stessa attenzione degli intellettuali e dei poeti Umberto Saba, Michele Parrella, Pietro Pannarella, Carlo Muscetta, Rocco Mazzarone e Levi stesso, che con loro si fondono in una unica ideale orgogliosa comunità.

Testimoni della scena i padri della Lucania post-Risorgimentale, Giuseppe Zanardelli, Francesco Saverio Nitti, Giustino Fortunato, Guido Dorso che, affacciati alla finestra della casa sulla macelleria, legittimano il sogno del «poeta della libertà contadina» e lo consegnano alla Storia. Sulla porta della macelleria, campeggia l'iscrizione D.D.T. 15-4-61 che data l'opera e, al tempo stesso, ricorda la marcatura dei luoghi disinfestati chimicamente per liberarli dalla «mala aria».

Alla scena della vita civica della piazza si collega la vita del vicinato, luogo delle relazioni sociali e del lavoro domestico.

All'interno della grotta, dal cui fondo compare l'asino, unico bene della famiglia, dormono ammassati quindici bambini; dalla volta del lamione penzola, unica parvenza di attenzione sanitaria, il nastro colorato della carta moschicida.

Nel «Lamento su Rocco» la pittura di Carlo Levi tocca l'apice del lirismo. In con-

trapposizione al «Comizio», un circolo di sole donne distrutte dal dolore piangono la morte di un uomo giovane e giusto.

Due madri, a sottolineare ancora la condivisione di idee e la fratellanza, Annetta Treves, madre di Levi, e Francesca Armento madre di Rocco, raggomitolata ai suoi piedi, lo piangono sul letto di morte e «cantano» la sua vita alle donne che le attorniano, tra cui Linuccia Saba e Mimma Trucco impietrite dal dolore, e due bambine dal viso dolcissimo, Anna e Marina Rossi Doria.

Come Carlo Levi vedeva il mondo

Giovanni Caserta

Ab Jove Principium

Carlo Levi fu un intellettuale socialmente e politicamente sempre presente. Non per nulla soleva definirsi un uomo che, fra l'altro, aveva deciso di scrivere e dipingere, come a sottolineare che non ha senso scrivere e dipingere, se non si è innanzitutto uomini, non si ha nulla da dire e non si ha voglia di cambiare il mondo. Suo ideale era costruire un mondo nuovo e vecchio allo stesso tempo, ovvero, come scrisse in un suo libro dal titolo felice quanto famoso[1], suo obiettivo fu la preparazione di un «futuro dal cuore antico». Il che significava che si può anche costruire un futuro che non abbia il cuore antico, anzi, che non abbia un cuore in assoluto. Un esempio poteva essere costituito dalla società americana che, pur altamente progredita sotto il profilo tecnico e tecnologico, economico e industriale, non aveva anima e aveva poco dell'uomo. Cosa manca all'America? – si domandava già nel 1947, quando andò per la prima volta in quel paese. «Sentivo – scrive – che qualcosa mancava, in una splendida campagna americana. Eppure era bellissima: alberi meravigliosi, paesaggi splendidi, cielo splendente, variato: che cosa sentivo che mancava? In fondo mancavano gli uomini».[2]

Ma, perché nella società futura si possano conservare gli uomini, è necessario, dal punto di vista di Carlo Levi, che nel nuovo, come si diceva, si conservi l'antico, che, ovviamente, non può confondersi col vecchio, ancorché, nella sua esteriorità, possa significare, talvolta, anche questo. E definire l'antico si può solo mettendo in luce le matrici del pensiero filosofico di Levi, in cui molto, nel fondo, agiva l'appartenenza alla grande «famiglia» ebraica e alla sensibilità che le è propria.[3] Ebbe infatti, come tutti gli ebrei, il senso di una vaga e sospirosa aspettazione. Si vuol dire che, come tutti gli ebrei, anche lui pensò sempre all'avvento di una possibile età felice, come ad una generale palingenesi del mondo. Né è secondaria, nella sua psicologia, la sensazione di appartenere ad un popolo eletto, pur se perseguitato e senza patria. Il che significa che Levi ebbe forte il senso di appartenenza all'umanità, ovvero un radicato sentimento cosmopolita. È vero, infatti, che, prima di sentirsi e cercare il cittadino, l'ebreo si sente e cerca l'uomo, così come, prima ancora della psicologia, studia la psicanalisi, che gli permette di scendere nel profondo dell'individuo e dell'essere, cioè, verso l'infanzia che non si è fatta ancora esistenza, e verso la natura che non si è fatta ancora storia.

Non meno importante fu l'ambiente culturale in cui Carlo Levi si formò. Nato a Torino, egli apparteneva ad una famiglia di condizione alto-borghese, parte attiva

nella intellettualità cittadina. Per il fatto stesso di essere ebrea, essa era anche antifascista. Questo spiega la immediata adesione del giovane Carlo al movimento di «Giustizia e Libertà», creato dai fratelli Carlo e Nello Rosselli. Di quel movimento, anzi, egli fu più che un semplice associato. Fu, infatti, protagonista e messaggero tra l'Italia e la Francia e fra i vari adepti, anche grazie alla libertà con cui poteva muoversi, in virtù dei suoi impegni artistici. Né meno determinante fu un altro modello che egli ebbe, sul piano civile e politico, sempre in direzione democratica ed antifascista. Si vuol dire di Piero Gobetti e della sua «Rivoluzione liberale», da cui derivò non pochi elementi del suo pensiero.

Ma il tutto, perché abbia un senso, andrebbe inquadrato anche entro un Piemonte che, vissuto sempre chiuso in sé stesso, durante l'età dell'Illuminismo si era aperto alle nuove idee provenienti dalla Francia, generando il primo suo grande scrittore in Vittorio Alfieri. La regione, cioè, ormai da due secoli era intrisa di forti ideali libertari, aperta ad una visione cosmopolitica. A ciò si deve aggiungere che, proprio all'inizio del Novecento, la Francia, e Parigi in particolare, faceva da grande richiamo a tutti gli artisti e intellettuali del mondo. Non per nulla dalla Francia arrivavano e verso la Francia fuggivano i militanti antifascisti torinesi, come non è meno importante il fatto che proprio a Torino si pubblicasse un supplemento letterario alla «Rivoluzione liberale», «Il Baretti», progressista e illuminato, che ricordava Giuseppe Baretti, intellettuale piemontese del Settecento, feroce polemista, che fondò e diresse un pugnace periodico, dal significativo titolo di «Frusta letteraria».

Ultimo particolare è il fatto che la Torino dell'inizio del secolo ventesimo era anche quella di Gramsci e del suo «Ordine nuovo», cioè della prima e più forte organizzazione comunista e socialista d'Italia. C'era, infatti, una combattiva classe operaia e proletaria, con cui la borghesia illuminata doveva fare necessariamente i conti, cercandone l'alleanza. E Levi aveva a modello, in famiglia, lo zio Claudio Treves, che, militante e teorico del socialismo, prospettò all'attenzione del giovane l'immagine del sole nascente, speranza di un avvenire illuminato dal sole della giustizia e della libertà, di cui discorrevano i fratelli Rosselli. Era un socialismo che andava diritto verso l'internazionalismo, proprio come gli ebrei e gli illuministi sognavano l'utopia del cosmopolitismo. E Levi, infatti, fu, contemporaneamente, socialista e utopista.

Ma l'utopista è anche, fondamentalmente, un ottimista, poiché, credendo nella bontà originaria dell'uomo, che la storia può corrompere, ma mai uccidere, fu idealista e storicista, fiducioso in un mondo sempre migliore, pur tra oscillazioni, incertezze, flussi e riflussi. Probabilmente fu Schelling[4] ad offrire a Levi il primo impulso di pensiero, suggerendogli l'idea che, in origine, era una massa indifferenziata, forse materia, forse spirito o, più sicuramente, l'una e l'altra cosa insieme. Pervasa da una sorta di slancio vitale, tale massa originaria avvicinava Levi a Bergson, ebreo, perseguitato dai nazisti, in procinto di convertirsi al cattolicesimo, tanto il suo ebraismo era prossimo al cristianesimo. Era dunque, spiritualmente ed eticamente, molto vicino a Levi.

«In principio era Giove (*Ab Jove principium*)» scrisse Levi in *Paura della libertà*. E

precisò «Anche noi dovremo cominciare di là, da quel punto inesistente da cui nasce ogni cosa: ma il nostro Giove non dovremo cercarlo nei cieli, ma là dove sta, nei luoghi più terrestri e oscuri, negli abissi umidi e materni».[5] E lo trovò nella sconosciuta e remota terra di Lucania, dove era andato al confino, mandatovi dal fascismo, tra il 1935 e il 1936. Il Giove, principio primo o massa, da allora si chiamò Lucania, metafora e sinonimo di essenza originaria, buona e innocente. Gli sembrò, infatti, di sentire e di respirare, nell'aria di Aliano, tra il silenzio e l'immobilità solenne dei calanchi, Parmenide, Anassimandro[6] e la cultura greca. La Lucania era l'*anima mundi*, presenza e respiro universale, che è in cielo, in terra e in ogni luogo, e, quindi, anche nel cuore di ciascun uomo. Essa è anteriore alla storia e alla psicologia; è nella preistoria e nell'inconscio, sicché di essa, a buon diritto, si occupano il mito, le religioni e la psicanalisi. È il Caos iniziale, «comune agli uomini tutti, fluente nell'eternità, natura di ogni aspetto del mondo, memoria di ogni tempo nel mondo».[7]

I maestri

Ai citati Parmenide, Anassimandro, Schelling e Bergson potevano, in questa ottica, aggiungersi, quali maestri, Spinoza e Cartesio, Bruno e Gentile, Croce e Vico, Freud e Jung, ma anche alcuni spiritualisti un po' anomali, quali Sant'Agostino, Rosmini e Gioberti. Carlo Levi li leggeva. «La lettura di Gentile e di Rosmini – scriveva alla mamma in data 4 giugno 1935 – mi ha invogliato a rileggere e approfondire Spinoza. Mi spiace comprarlo perché l'ho a casa, ma potrei prendere un'edizione migliore. Vi sarei grato – aggiunge – se poteste mandarmi dei cenni bibliografici su Spinoza e su qualche buon libro attorno a Spinoza e così pure un elenco bibliografico dei libri di Bergson».[8]

Da quegli autori tutti, sia pure con caratteristiche diverse e particolari, apprendeva che la vita nasce solo quando si determina, sia pur lentamente, il passaggio dall'indifferenziato al differenziato, dal tutto all'individuo, dall'essente all'esistente, ovvero, spinozianamente, dalla Sostanza agli Attributi e ai Modi. La qual cosa deve far pensare ad un mondo che, posto in continuo divenire, è alla ricerca di un equilibrio sempre più avanzato tra il differenziato e l'indifferenziato, l'individuale e il collettivo. E perché se ne avesse una immagine plastica, Levi, da buon pittore, ricorreva all'esempio dei fornai che impastano il pane. «I panettieri – scrisse – chiamano massa la pasta, che attende di essere divisa in parti e di diventare pane nel forno», allo stesso modo che i fonditori chiamano massa «il metallo fuso, che aspetta di essere colato nel suo stampo».[9]

Ma il cammino dall'indifferenziato al differenziato è anche il cammino dalla precoscienza alla coscienza, dalla preistoria alla storia. In origine sono, per natura, la bontà e l'innocenza, l'ansia della giustizia e della libertà. Mancando però gli individui e la volontà, il tutto è a livello di spinta magmatica. La massa o «lucania» è, in quella fase, «ripetizione infinita, infinita uniformità, infinita impossibilità di rapporti, asso-

luta impossibilità di stato – ed insieme spavento sacro di questa *immensa impotenza e bisogno irresistibile di determinazione e della irraggiungibile libertà*».[10]

Ancora una volta, per spiegare siffatto processo, Levi si servì di immagini ed esempi. E andò ad evocare lo zio Luca, artista come lui e, in certo senso, come lui mistico e utopista, assunto a maestro di vita e di pensiero, perché in lui, simbolicamente, sembrava raccogliersi una saggezza remota. Era infatti uomo d'*altri* tempi. Era «un sapiente medioevale, intento a scoprire la chiave del mondo, bianca o gialla essa fosse, a raccoglier insieme ogni conoscenza, terrena e ultraterrena, magica, naturale o religiosa, estraneo e indifferente a ogni contingenza per quanto potesse riguardarlo, e distrarlo dalla sola verità, ma curioso di tutte le contingenze, per trovare in ciascuna di esse quell'*uno* eterno che tutte contengono, e che le spiega e giustifica. Anche il suo aspetto fisico pareva portasse un ricordo di luoghi e secoli lontani, forse una eredità di medici arabi e di cabalisti ebrei, e della grande Spagna dei Tempi di mezzo».[11]

Zio Luca era uno scienziato, che però della scienza, soprattutto di quella positivista, non era contento, perché essa, troppo attenta al contingente, ignorava il senso del Tutto. Via via, perciò, partendo dal mistero della vita, in cui gli sembrava che agissero dialetticamente due eterne forze – una maschile e l'altra femminile – «lo Jin e lo Jen della filosofia cinese», «di deduzione in deduzione [...] si perse nella contemplazione di un universo fatto di ritmo, di pulsazione, di alternativa infinita fra quei due poli eternamente coincidenti nel bene, e separati soltanto nell'errore e nel peccato [...]. Ne nasceva un universo legato da infiniti legami, che si riducevano ad uno, sempre uguale e diverso, dove tutte le cose avevano un senso, e si tenevano insieme come manifestazioni equivalenti di *una sola verità*».[12]

Nel cammino dall'indifferenziato al differenziato, cioè dal Caos alla storia, ideale sarebbe la realizzazione di un perfetto equilibrio fra l'uno e l'altro. È vero, infatti, che «i soli momenti vivi nei singoli uomini, i soli periodi di alta civiltà nella storia, sono quelli in cui i due opposti processi di differenziazione e indifferenziazione trovano un punto di mediazione, e coesistono nell'atto creatore».[13] Il che accade sempre tra flussi e riflussi, cadute e rinascite. Né l'equilibrio, una volta raggiunto, dura in eterno, perché altre «crisi» intervengono a rimettere in moto il processo. Le cadute ricorrono tutte le volte che prende piede la paura della libertà. Allora nascono le tirannie. Sono i momenti in cui o prevale la massa o prevale l'individualismo astratto e sfrenato. È lo stesso conflitto o alternarsi di «contadini» e «luigini».

Contadini e luigini

I contadini, per Carlo Levi, sono coloro che in sé accolgono l'anima dell'umanità o l'umanità in sé; ma essi tendono a massificarsi, a uniformarsi e ad annullarsi tra religione e magia, superstizione e fatalismo. I luigini, invece, sono coloro che coltivano la cura e la chiusura nel proprio «particulare», «allergici» agli altri. Espressione di individualismo egoistico, essi determinano il trionfo dell'anarchia, intesa nel senso

peggiore del termine. I contadini di Aliano, perciò, pur buoni e innocenti, mancano di volontà e di forza; gli stanno contro il dottor Milillo e il dottor Gibilisco, donna Caterina e don Luigi Magalone, che non hanno nessuna regola morale e vogliono e suscitano l'anarchia, tirannide essa pure. Anarchia e tirannide, infatti, come due estremi, si toccano. Bisognerebbe, perciò, perché la storia sia a misura d'uomo, che gli individui, pur nella distinzione, non perdano mai i contatti con la massa originaria, cioè con il tutto e, quindi, con il resto dell'umanità, ovvero bisognerebbe che i luigini siano anche contadini e i contadini siano anche luigini. Il problema, in altre parole, è quello di creare «l'armonia tra la vita personale e quella collettiva», come nella Grecia di Pericle.[14] Ai tempi di Levi, che erano anche i tempi della grande crisi europea, cioè del nazismo, del fascismo e della guerra, c'era il trionfo del luiginismo puro, caratteristico dell'egemonia borghese. Mancava l'anima contadina, che il Levi trovò nella sua più genuina espressione, sia pure mortificata da una condizione sociale di grande depressione e povertà, in Lucania, che, per caso, anche nella sua struttura economico-sociale, era contadina.

Per fortuna di tutti, però, non esiste mai un trionfo assoluto dei contadini, come non esiste mai un trionfo totale dei luigini, perché, se così fosse, la storia e la vita finirebbero o nell'assoluta tirannide o nell'anarchia pura. Nessun uomo, per fortuna, è mai totalmente luigino, come nessuno mai è totalmente contadino, sicché nessuna società è mai tutta contadina e tutta luigina. È vero, infatti, che, anche quando sembra che di contadini non ce ne siano più, «vi sono dieci uomini giusti», e la città non viene distrutta. E «finché ve n'è uno solo, essa continua ad esistere, e solo quando anch'egli sarà partito, Sodoma perirà nella confusione».[15]

La poetica dell'«orologio fermo»

Un grande ruolo, in siffatta concezione della vita e della storia, è chiamata a svolgere l'arte, che, secondo quando avevano affermato prima Schelling e poi Bergson, ma anche Vico e Croce, ha strumenti più adeguati per penetrare entro il flusso continuo e cogliere il sempre mobile punto d'incontro tra differenziato e indifferenziato, fra distinto e indistinto, fra individuo e umanità. Essa sola, perciò, sa cogliere il senso vero, cioè eterno, della vita e dell'essere, anche se è essenziale una condizione privilegiata, perché si possa giungere a tanto. È necessario, infatti, sapersi astrarre dal contingente e dalla cronaca, ovvero dall'orologio che segna i tempi della cronaca e del contingente. Si potrebbe parlare, in proposito, di una vera e propria poetica dell'«orologio fermo», ovvero della atemporalità o – che è la stessa cosa – della «contemporaneità dei tempi».[16] Non è casuale, del resto, che le pagine migliori di Levi, cioè le più intense liricamente, siano state scritte immaginando un orologio fermo. Tutto un romanzo, anzi, cioè *L'Orologio*, è scritto movendo dalla rottura di un orologio, in cui funziona ancora il meccanismo, ma sono rotte le lancette ed è saltato il quadrante insieme con il vetro. Né si possono sistemare le une e gli altri, perché si è

deformata la cassa. È come dire che, col meccanismo funzionante, il tempo c'è e continua a scorrere come tempo della vita e dell'essere; ma non si possono segnare le ore e, quindi, non si può segnare il tempo degli uomini, cioè del contingente e della storia.

L'orologio si fermò anche in un altro momento cruciale nella vita raccontata da Levi. Avvenne, quando, nella notte solitaria di Aliano, secondo il calendario degli uomini si passava dal 1935 al 1936, pur contro la vita dell'universo, della luna, delle stelle e del sole, che non conoscono simili sbarramenti o salti. «Volli attendere la mezzanotte secondo l'usanza» raccontò Levi. «Ero solo nella mia cucina, davanti a un fuoco che sfriggeva e soffiava e cigolava, mentre fuori urlava la tempesta di vento e di neve. Avevo un bicchiere di vino, ma a che cosa avrei potuto brindare? *Il mio orologio si era fermato*, e nessun rintocco di fuori poteva giungermi e indicarmi il passare del tempo, dove il tempo non scorre. Così finì, *in un momento indeterminato*, l'anno 1935, quest'anno fastidioso, pieno di noia legittima, e cominciò il 1936, identico al precedente, e a tutti quelli che sono venuti prima e che verranno poi, nel loro indifferente corso disumano».[17]

Che l'orologio sia il tempo della storia e della cosiddetta civiltà, e sia una semplice convenzione o invenzione degli uomini, lo dicono i contadini di Aliano, per i quali «il tempo non è segnato dagli orologi e non [...] scorre».[18] Essi vivono ancora nell'infanzia dell'umanità. L'orologio è, per l'appunto, il tempo dell'adulto, la cui vita è segnata, se non travolta, dalla cadenza delle cose e degli eventi. È, perciò, il tempo della non libertà, perché è difficile resistere al suo ritmo. «Il nostro cuore non se ne accorge, dapprima, e continua svagato»; ma poi, lentamente, se ne lascia sedurre e corrompere. Al ticchettio monotono e uniforme, «i nostri piedi pare si muovano da soli [...]. Quella cadenza, quella andatura militare, si accelera, il nostro cuore la segue, non sa più staccarsene, ed il tempo corre e vola. Così la catena d'oro che teneva legato l'innocente orologio, *diventa la catena che ci lega e ci trascina*, ed è la piccola macchina del taschino che tiene ormai dal suo capo, come un padrone, la catena ben salda, e ci mena alla cavezza, come buoi da sgozzare, sempre più in fretta, sempre più in fretta, chissà dove».[19]

Al contrario, il tempo senza orologio, così come il tempo dell'infanzia, è anche il tempo della libertà, delle illusioni e delle speranze. Certo, ansia di libertà, speranze ed illusioni sono ben anche nel cuore degli adulti; ma spesso questi le respingono e le ignorano, per correre sotto l'urgente incalzare dei fatti e, per dir così, delle scadenze. Il tempo dell'infanzia è, nella vita dell'umanità, quello stesso del Paradiso terrestre o Eden, anteriore al peccato originale, perché, come per Vico e Haeckel, anche per Levi, secondo l'insegnamento che veniva dallo zio Luca, l'ontogenesi riproduce la filogenesi: «*ontogenesis recapitulatio philogeneseos*, o piuttosto [...] la storia si svolge intera in ogni vita individuale. Quando si svolge, naturalmente, perché può anche fermarsi, e tornare indietro, o girare a vuoto su se stessa, come una trottola meccanica».[20] L'età dell'infanzia è, dunque, in questa ottica biogenetica, l'età del mito, per ritrovare la quale è necessario astrarsi dalla vita e regredire verso la condizione au-

rorale dell'esistenza. Non succede di frequente nell'età di un adulto, tranne che nei momenti di sogno, di contemplazione e, quindi, di creazione artistica. E solo allora «noi siamo su una riva sicura, in un letto morbido, *fuori* del tempo, degli orologi e delle campane, e *vediamo cose che non avvengono*».[21]

Era la precisa sensazione che Levi provò in una casa contadina, sperduta nella solitudine argillosa della valle dell'Agri, mentre, nella stanza a fianco, un giovane contadino moriva di peritonite. Sdraiato su un letto altissimo e soffice, «come su un palco aereo», nonostante i lamenti del moribondo a due passi di distanza, egli sentì come una gran pace scendergli dentro. «Mi pareva – scrisse – di essere staccato da ogni cosa e da ogni luogo, remotissimo da ogni determinazione, perduto *fuori* del tempo, in un infinito altrove. Mi sentivo celato, ignoto agli uomini, nascosto come un germoglio sotto la scorza dell'albero: tendevo l'orecchio alla notte e mi pareva di essere entrato, d'un tratto, nel *cuore* stesso del mondo. *Una felicità immensa*, non mai provata, era in me, e mi riempiva intero, *e il senso fluente di una infinita pienezza*».[22]

Analoga sensazione lo scrittore avrebbe sentito, a più riprese, nella Russia felice. In particolare gli rimase impresso un mattino a Mosca, sotto la neve (come nella notte di fine anno ad Aliano). «È il mattino – ricordò, – la neve cade silenziosa di là dai doppi vetri, la strada è tutta bianca, i passanti sono rari, il silenz*io beato* mi avvolge. In quella *materna*, protettiva e candida copertura, la città si fa piccola, il *tempo si ferma*: vi stiamo avvolti nel bianco, come *nelle fasce della culla*, ascoltando il silenzio».[23]

La regressione verso l'infanzia fa, come si vede, immediatamente pensare alla culla, oppure ad un letto alto e soffice, che dia il senso della sospensione nell'immensità, in cui, come insegnano i matematici, ogni punto è anche un centro. E fa pensare alla mamma. È quanto si legge ancora in *L'Orologio*. Arrivato a Roma da Firenze, Carlo Levi aveva cercato una stanza, per stabilirvisi definitivamente, come in un ideale approdo; ma era rimasto deluso dalla stanza fredda che aveva trovato. Però, in quella stanza, pur così estranea, c'era qualcosa di attraente e caldo che «lo aveva colmato di dolcezze: un letto [*appunto*] alto e largo e meravigliosamente soffice, come è raro trovarne, dove, tra lenzuola fresche, calde coperte e piumini leggeri, *poteva* affondare nelle delizie».[24]

La stessa sensazione si può provare scendendo dentro la terra, verso il suo cuore a sentirne, per dir così, il battito segreto. Scendere nelle viscere della terra è andare a ritroso verso la preistoria ed è, per la distanza che si prende dal contingente, come sospendersi nell'aria. Nel *Cristo si è fermato a Eboli*, com'è noto, Levi racconta che talvolta gli era capitato di dirigersi verso il cimitero, scendere in una fossa e lì addormentarsi, trovandovi, contemporaneamente, l'origine e la fine della vita, come in un eterno ritorno. Accade infatti che, quando «ci fermiamo del tutto, e viene la morte, il tempo diventa così infinitamente veloce che è come se fosse di nuovo immobile; e ritorniamo in un'altra eternità, che forse è quella stessa da cui eravamo partiti, o che forse è il nulla».[25] E allora ci si può sentire veramente liberi,[26] perché, come avrebbe detto Ungaretti, ci si può sentire «docile fibra dell'universo». E puntualmente ci si

addormenta. Era la stessa gradevole dolcezza di quiete e di pace che Carlo Levi provava quando giaceva nel letto materno, dove, come tutti i bambini, amava rifugiarsi. Era il ritorno nel grembo della madre, cioè, ancora una volta, alle radici della vita, fuori del tempo e dello spazio, o, se si vuole, *prima* del tempo e dello spazio.

«Nei primissimi anni della mia infanzia – racconta ancora in *L'Orologio* – il mio maggior piacere era di andare nel letto di mia madre. Ci dormivo qualche volta, di rado, quando mio padre era in viaggio. Più spesso vi andavo al mattino, appena svegliato, e giocavo con quei cuscini immensi, e mi riaddormentavo quasi senza accorgermene». Quello non era né una culla, né un lettino per bambini, cioè definito e destinato o determinato per uno scopo particolare (e, quindi, limitato dalla sua funzione). «Era [*invece*] un letto sterminato, quasi senza confini. Era un grande mare calmo [...]. Le lenzuola di lino erano così pesanti che mi schiacciavano, ma se me ne coprivo il capo, ero sotto terra». In alto, sul soffitto, un puttino aveva in braccio un fascio di fiori, che, ad un certo momento, diventava una parabola, cioè una linea indefinita dalla geometria euclidea, che presume alla precisione e alla esattezza. Poi, proprio stimolato dal filo sfuggente di quella curva, Carlo Levi bambino avvertiva «il senso dei sensi», uno stato di sospensione, che era «insieme terribile e spaventosamente beatificante», come succede quando si tocca, in una vertigine, il senso ultimo delle cose. Era, anche, una «sensazione ineffabile [*che*] era, forse, pura potenza, riunita in un punto immateriale, e si è forse sparsa e trasfigurata nelle cose, nascosta nei gesti, nelle frasi, nelle curve interrotte dei quadri. Mi sembra di aver sempre inteso – aggiunge Levi – senza mai poterlo spiegare, che cosa essa fosse: e quello che ne penso e sento ora è anche quello che ne intuivo bambino di forse tre anni. Quel ritmo irregolare e infinito era una immagine pura di un *fluire eterno*, nell'eterna potenza, *era il tempo stesso, il tempo vero, prima dei tempi*».[27]

E si tratta di una condizione che, derivando dal distacco che si ha dalle cose, ovvero dal tempo dell'orologio, si può creare, e di fatto si crea, ogni volta che ci si trova di fronte ad una realtà del tutto nuova, lontana e diversa. È come guardare le cose, direbbe Pirandello, col cannocchiale rovesciato. Il che spiega perché quasi tutti i libri di Levi siano il risultato di un viaggio in un mondo sconosciuto, mai visitato prima. E si spiega perché la vena narrativa di Carlo Levi si arricchisca e fluisca naturale ogni qualvolta si crea una consonanza o corrispondenza di sensi o identità fra il proprio modo di sentire e l'essere di certe terre e di certe genti. Accade in particolare nel *Cristo si è fermato a Eboli*, in *Tutto il miele è finito* e in *Il futuro ha un cuore antico* che, nell'ordine e nel complesso, sono i libri liricamente più riusciti, sia pure per frammenti più o meno lunghi, più o meno frequenti. È il mito di Narciso o rispecchiamento e identificazione.

Sospeso è l'animo di Levi ad Aliano, nella «mitica» Lucania; e sospesa è la civiltà contadina, che, «posta al limite dell'indistinzione, vive e perdura in quell'ambigua regione nella quale per la prima volta l'individuo si distacca, si forma e prende coscienza di sé ed attorno a lui è sempre presente e incombente il senso del sacro,

dell'originaria indistinzione, e ogni azione, ogni pensiero, ogni parola, ogni immagine hanno il carattere delle cose per la prima volta pensate, sono una affermazione di libertà nei riguardi della circostante, indeterminata natura». In questa consonanza narcisistica nasce la poesia quale «invenzione della verità»[28], ovvero come canto della umanità e della vita nel senso assoluto. Dal che nasce la consapevolezza che non si possono sentire l'uomo e la vita se non si è uomini, cioè non si può sentire la «lucania» che è fuori di noi, se non la si sente dentro di sé. Arte e coscienza morale diventano allora la stessa cosa, o, almeno, si accompagnano e coesistono.

Ancora una volta fu lo zio Luca ad insegnare, senza volerlo, tale assioma. Era ancora un bambino, Carlo Levi, quando, recatosi a casa dello zio Luca, dalla sua cameriera, la Mariona, si ebbe, perché giocasse, «dei fogli di carta, e una busta di pastelli colorati». Giocando giocando, ruppe uno dei pastelli. Con gran timore attese allora l'arrivo del severo zio, immaginandosi chissà quali urla e clamorose punizioni. Invece zio Luca guardò con amore e affetto il bambino e, con sorriso compiaciuto, disse: «Ne hai rotto uno? Ebbene, tienli tutti. Sono tuoi».[29] Quella fu una vera rivelazione, commenta Levi. «Seppi nello stesso giorno, che cos'era la pittura; e che cos'era la bontà, e che, per l'una e per l'altra, le cose inaccessibili sorridono [...]. Passai in un istante da un'epoca a un'altra, imparai a adoprare le mani e a riconoscere una libertà fatta di amore, per cui non esiste il peccato, e *a non considerare lontane e separate quelle due cose, arte e coscienza morale*, ma amiche e congiunte, e nate insieme, sulle rovine della terrificante trascendenza».[30]

Arte contadina e arte luigina

A nessuno, certo, sfugge l'ambiguità di tale modo di concepire l'arte nel suo complesso. Potrebbe leggersi, infatti, in sottofondo, l'insidia del misticismo dannunziano e del Decadentismo in genere, da cui Levi, in seguito, tenne sempre, troppo ostentatamente, a distinguersi, accentuando il rifiuto di ogni estetismo. Ma l'insidia c'era e sarebbe stata dissipata e chiarita solo dal concetto di poesia quale «invenzione della verità», e con la distinzione tra arte «luigina» e arte «contadina». L'arte «luigina» è, infatti, quella dei «nipotini» di Picasso e Kafka, Faulkner e Kandinski, che, anche quando fanno arte veristica, fanno sempre arte «astratta», perché neanche riescono a «sospettare» che esiste una realtà che sia diversa dalla loro. Essi vivono solo di sé e per sé. L'arte contadina, invece, è l'arte che ha forte il senso dell'uomo e del suo essere. Essa non è «distaccata dall'uomo», e anzi «non può essere distaccata [...] dall'uomo», perché «il suo criterio è la verità», la quale è sempre «rivoluzionaria», perché «annuncia la fine della crisi del nostro tempo», ovvero «la possibilità di un mondo riunificato e senza terrore».[31] E una simile arte è anche inevitabilmente «popolare», non nel senso che nasce dal popolo e piace al popolo, ma nel senso che ne interpreta i bisogni e le ansie, e ne è guida nel cammino verso il riscatto. L'incontro con Gramsci, a tal punto, era quasi inevitabile. Anche Gramsci,

in una certa fase del suo pensiero, usò «popolare» come sinonimo di «universale», e, quindi, come attributo dell'unica e vera arte.[32] Il che dice quanto Levi fosse lontano dal pensare che l'arte popolare dovesse confondersi col folklore, le canzoni popolari, i balli, le oleografie, le ninne-nanne delle balie o le favole delle nonne, che possono anche piacere, e anzi piacciono, ma nulla hanno a che fare con l'arte vera, cioè quella che accompagna verso la libertà e la liberazione. «Amo le poesie popolari – sanciva Carlo Levi, – ma so che esse non sono né Puskin né Dante».[33]

Ma un'arte siffatta, per il messaggio di giustizia e libertà che le è sempre implicito, non può non essere socialista. Simbolo di essa diventò, nel pensiero di Levi, Rocco Scotellaro, costantemente presentato come la voce più autentica della nuova poesia, che fugge tutte le Arcadie tradizionali della letteratura italiana. Una simile arte, peraltro, non poteva non essere immediatamente comunicativa. La pittura leviana, perciò, si cimentava con i paesaggi reali e con personaggi reali, oltre che con le vicende del proprio tempo, quasi cronaca. Come Guttuso e come Treccani, come Attardi e come Guerricchio, Carlo Levi rappresentò i calanchi e i contadini, le capre e gli asinelli, ma anche Di Vittorio e Gramsci, scene della Resistenza e scene di lotta per la conquista della terra. Molte sue opere furono addirittura ritratti o «vignette» e caricature. Ma mai c'era realismo, nel senso tradizionale e consacrato del termine. C'era, piuttosto, verismo, perché delle vicende, dei volti e delle cose rappresentate si cercava sempre di cogliere il senso lontano e recondito, cioè universale ed eterno. Per questo quell'arte era disvelamento o «rivelazione» e, per l'appunto, «invenzione» della verità, forse anche nel senso voluto dal Manzoni e, ancor di più, dal Rosmini.

C'era, in quell'apparente realismo, il simbolismo e l'allegoria, la metafora e la mitologia. Il «mito» di Levi, perciò, nonostante le apparenze, non è molto diverso da quello di Pavese, che veniva dalla stessa Torino, dalla stessa esperienza antifascista e dalla stessa esperienza del carcere. Nei quadri leviani, e anche nei suoi libri, la realtà era tutta «reinventata», sì che apparisse la gioia della vittoria, dove c'era la vittoria dell'uomo e quindi della «lucania». La Resistenza, per esempio, era la vittoria della «lucania» e, quindi dei contadini, così come il fascismo, il colonialismo, l'imperialismo, e, più tardi, l'emigrazione, erano la sconfitta della «lucania». C'erano mille «lucanie» al mondo, che chiedevano di entrare nella storia e affermarsi. Tutti i luoghi della terra, perciò, per «amorosa somiglianza», erano un solo luogo, così come, nella vita di ogni giorno, coesistevano presente, passato e futuro, cioè il dramma di sempre.

Una sera, nella valle del Belice, Carlo Levi partecipò ad una assemblea per lo sviluppo della zona. Ad un certo momento cominciarono a proiettarsi delle diapositive sul Vietnam e sui bombardamenti americani. Il sindaco del paese si ribellò a quella che pensava fosse una volgare strumentalizzazione politica; ma gli fu opportunamente risposto che l'argomento non cambiava, in quanto l'oggetto del discutere rimaneva sempre e solo la verità, che è la stessa nel Vietnam come nei paesi del Belice, e ovunque ci si batta per il trionfo dell'uomo.[34]

Alla luce di queste considerazioni, appare veramente assurdo e strano che non

pochi critici abbiano potuto accusare Levi di vagheggiamento della «civiltà contadina», vista come stato di immobilità sociale, per cui ogni innovazione sarebbe una violenza. Di qui la sciocca convinzione e diceria che Levi fosse contrario ad ogni forma di progresso, perché il progresso si tradurrebbe, di per sé, in degrado morale e sociale. Ciò cozzava contro tutta una vita di lotte e di battaglie (non solo ideologiche), da Levi sostenute con Gobetti e i fratelli Rosselli, Gramsci e Di Vittorio, Togliatti e Amendola. E cozzava con il suo carcere e il suo confino. A volte, è vero, Levi aveva dato l'impressione che si compiacesse nel rappresentare la realtà immobile della Lucania e della Sardegna, quasi specchiandosi in essa. Ma si confondeva la pietà con l'idillio, l'«invenzione della verità» con la apparente contemplazione di essa. Sfuggiva l'intento polemico e il piglio accusatorio verso quanti avevano approfittato e approfittavano dell'innata bontà «contadina», per calpestarne la dignità e cinicamente violentarla. Sfuggiva l'ironia e il sarcasmo esercitati sul podestà di Aliano e sui medicaciucci del paese.

In un memorabile discorso tenuto a Matera, in ricordo di Gramsci, Levi, nel giugno del 1967, ebbe a rispondere, quasi con rabbia, a chi gli muoveva vuote accuse di conservatorismo e reazione. «Se abbiamo narrato quel mondo immobile – gridò – era perché si muovesse».[35] Ciò era successo, in particolare, nel *Cristo si è fermato a Eboli*, ove, peraltro, non mancavano utili suggerimenti rivolti al cambiamento e al progresso. Né, per il resto, ci si deve fermare al solo *Cristo*, essendo Carlo Levi autore di diversi altri libri, che vanno ben oltre Eboli e ben oltre Aliano.

Nel 1955, quando fece il viaggio in Unione Sovietica, in valigia, Levi portava le bozze di *Le parole sono pietre*. Un giovane russo gli chiese se il mondo di Aliano si fosse mosso. Carlo Levi fece dire all'interprete che la risposta l'aveva pronta nella valigia, ove erano le bozze del suo nuovo libro, in cui si trattava delle agitazioni siciliane, delle lotte dei minatori e di quelle dei braccianti, della lotta alla mafia e della morte del sindacalista Salvatore Carnevale.[36] *Le parole sono pietre* diventava, per ciò stesso, un inno al Partito e al Sindacato, ed esprimeva tutta la gioia epica di un popolo che, guidato da un nuovo «principe», non si sarebbe più fermato fino a quando non avesse vinto, perché – è scritto in *Il futuro ha un cuore antico* – «il destino contadino è di subire le guerre, ma di non perderle».[37]

E la prima grande vittoria era la rivoluzione sovietica, con cui i contadini avevano creato un ordine nuovo, la cui caratteristica consisteva nella «rivoluzione della conservazione»[38], con la quale affermazione si intendeva dire che, pur rivoluzionando le strutture economiche e sociali del paese, non solo il regime russo aveva conservato, ma anzi aveva rafforzato il sentimento, i valori e i bisogni che «segnano» l'uomo e lo rendono felice. Aveva, in altre parole, fatto emergere la «lucania» che è in ogni uomo, cioè «quella semplicità, quell'ingenuità, quell'onestà, quella pulizia morale, quella timidezza, quella volontà di bene: quell'insieme di ideali che raccolgono insieme i miti del progresso, l'ottimismo della ragione, la fede nella scienza»[39], concretamente realizzati con la creazione di musei, biblioteche e giardini, in cui un ruolo centrale

hanno il mondo dell'infanzia e, in genere, tutti i deboli. Non è meraviglia, perciò, che, passeggiando per le vie di Mosca, Levi si sentisse trasportato indietro nel tempo, verso la sua Torino e la casa di via Bezzecca, e si rivedesse «tenuto per mano» dal nonno, «nascosto sotto il suo mantello, tra i padiglioni sfarzosi dell'Esposizione Internazionale del 1911», quando aveva appena nove anni. Nel nuovo *status* creato in Russia, tutto rivolto al culto della terra, madre di tutti, accade che un ubriaco cada, ma che un soldato corra a rialzarlo, per poi andarsene, «facendo finta di nulla», perché la bontà, lì, in quel mondo antico e nuovo nello stesso tempo, è un gesto naturale.[40] Ed è naturale che «una bambina, all'angolo del Cremlino, si *lasci s*fuggire di mano il suo palloncino e lo guardi disperata oscillare pericolante tra le automobili. Ma un uomo si butta in mezzo alle macchine, afferra a mezz'aria il palloncino, e lo riporta alla bambina rasserenata».[41] Guardando quel mondo, Levi pensava alla sua Lucania, a tutto il Sud e al suo riscatto. Era il suo sogno, partecipato a Rocco Scotellaro e da Rocco Scotellaro, che, anche in *Il futuro ha un cuore antico*, ricorreva quale modello di poeta, intellettuale e meridionalista sincero e appassionato.

Ma quel sogno, purtroppo, sarebbe svanito pochi mesi dopo, quando Krusciov rivelò tutti i delitti di Stalin. Poco dopo, in sovrappiù, scoppiava la rivolta d'Ungheria, soffocata nel sangue dai carri armati russi. Era il fallimento storico del socialismo, che però non smorzava le utopie socialiste di Levi. Anche la Chiesa, nei secoli, si era macchiata di orrendi delitti; ma non per questo erano venute meno la fede e la validità dei Vangeli. Un costante e mai consumato bisogno di concordia fra i popoli e di unità nel popolo e nelle nazioni spingeva Levi, nel 1959, con *La doppia notte dei tigli*, a sognare la unificazione della Germania, non essendo accettabile che una porta o un muro possano dividere un popolo appartenente alla stessa storia e alla stessa terra. La divisione della Germania ripeteva il conflitto fra il differenziato e l'indifferenziato, l'individuale e il collettivo, che, invece, come si è detto, vanno uniti in dialettico rapporto, perché il singolo sia nel tutto e il tutto sia nel singolo. Di questo avrebbe ancora parlato nel 1964, in *Tutto il miele è finito*, ove si narrava di due viaggi in Sardegna, avvenuti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro.

A distanza di dieci anni, infatti, la Sardegna appariva più derelitta e deserta che mai, dissanguata com'era dalla nuova tragedia della emigrazione. Una donna che aveva perduto il giovane figlio cantava, come in una nenia «Tutto il miele è finito». Eppure, ancora una volta, il sogno del ritorno alle proprie radici e alla propria «lucania» non doveva venir meno, o almeno non venne meno in Carlo Levi, che raccontava di una cornacchia, emigrata con lui a Roma, proprio dalla Sardegna. Quella cornacchia, che si chiamava Orune come un antico paese sardo, visse per qualche tempo nella casa romana dello scrittore e, poi, nel suo giardino, visitata e tormentata da altri uccelli, che avevano il privilegio della libertà. Un giorno quella cornacchia, misteriosamente, scomparve dalla «casa» romana, che non era sua. Non si seppe dove fosse andata a finire. «Forse è morta – commentava Carlo Levi, – ma io amo credere piuttosto, contro ogni verosimiglianza, che sia volata via, che abbia rifatto, dopo

tre anni, fatta adulta, il suo volo infantile in aeroplano, sopra il mare, fino all'isola dei sardi, alle rocce di granito, ai prati di asfodeli, alle querce contorte che sorgono solitarie nei campi deserti».[42] Era il mito o sogno del ritorno alla propria «Lucania», dove è giusto che ognuno abbia il diritto di vivere e morire.

Per questo sogno, sempre nuovo e sempre uguale, in quei mesi, Carlo Levi scese in lotta, tornando alla vita politica attiva. Dal 1963 al 1972, in omaggio all'ottimismo della ragione che aveva sempre professato, e che gli veniva dalla cultura illuminista piemontese, fu senatore indipendente nelle liste del Partito Comunista Italiano. In quello stesso periodo, nel 1967, auspice Giorgio Amendola, insieme ad un altro sognatore, Paolo Cinanni, alunno e ammiratore di Cesare Pavese, fondava la Filef (Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie), con cui cominciava la sua battaglia contro l'emigrazione forzata, che tanto ricordava la diaspora ebraica. Fu l'ultima sua battaglia in difesa del «contadino», cioè della identità dell'uomo, ancora una volta umiliato e offeso dalla storia. Ma non ci dovevano essere dubbi. Con Scotellaro, il fratellastro morto diversi anni prima, continuò a ripetere: «*Ma nei sentieri non si torna indietro. / Altre ali fuggiranno / dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova*».[43]

1 C. LEVI, *Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Einaudi, Torino 1956.
2 Idem, *Mezzogiorno, emigrazione, rinnovamento*, in «Emigrazione», anno VII, n. 12, dicembre 1975, p. 37.
3 Cfr. P. SACERDOTI, *Intellettualità, politica, ebraismo nella famiglia di Carlo Levi – Cenni di storia familiare*, in AA.VV., *C. Levi, Il futuro ha un cuore antico*, opere scelte dal 1922 al 1972, Roma 1983, pp. 41-45.
4 Ad una ascendenza schellinghiana del pensiero leviano fa esplicito riferimento Mario Miccinesi. Cfr. M. MICCINESI, *Invito alla lettura di Carlo Levi*, Mursia, Milano 1981, pp. 47-48.
5 C. LEVI, *Paura della libertà*, Einaudi, Torino, Reprints, 1975, p. 21.
6 Suggestionato dalla lettura del *Cristo* di Carlo Levi, il sociologo e filosofo americano, di origine tedesca, Friedrich George Friedmann, avrebbe parlato, a proposito della cultura contadina ritrovata in Lucania, della permanenza del concetto dell'*arché tò àpeiron*, o principio indeterminato e indistinto di Anassimandro, cui il contadino si adegua e da cui lo stesso deriva la sua «dignità». Cfr. F.F. FRIEDMANN, *Miseria e dignità. Il Mezzogiorno nei primi anni Cinquanta* (a cura di Aldo Musacchio e Pancrazio Toscano), San Domenico di Fiesole, ECP, 1996, pp. 123-124.
7 C. LEVI, *Paura della libertà*, cit., 1975, p. 23.
8 Lettera alla mamma del 4 giugno 1935, in C. LEVI, *È questo il «carcer tetro»? – Lettere dal carcere 1934-1935*, Il Melangolo, Genova, pp. 96-97.
9 C. LEVI, *Paura della libertà*, cit, p. 105.
10 Ivi, pp. 109-110. Il corsivo non è nel testo.
11 Idem – *L'Orologio*, Einaudi, Torino 1974, pp. 236-237. Il corsivo non è nel testo.
12 Ivi, pp. 237-239. Il corsivo non è nel testo. Evidente appare l'influsso o la coincidenza col pensiero del Vico e con la differenza e coincidenza che il filosofo napoletano poneva tra il «vero» e il «certo».
13 Idem, *Paura della libertà*, cit., p. 23.
14 Idem, *Il futuro ha un cuore antico*, cit., p. 166.
15 Ivi, p. 114.
16 Vedi lettera all'editore Einaudi, in C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1967, p. VIII.
17 C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, cit., p. 182. Il corsivo non è nel testo.
18 Idem, *Il contadino e l'orologio*, in G. De Donato (a cura di), *Coraggio dei miti*, De Donato, Bari 1975, p. 59.
19 Idem, *L'Orologio*, cit., p. 12. Il corsivo non è nel testo.
20 Ivi, p. 242.
21 Ivi, p. 17.
22 Idem , *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., pp. 198-199. Il corsivo non è nel testo.
23 Idem, *Il futuro ha un cuore antico*, cit., p. 215. Il corsivo non è nel testo.
24 Idem, *L'Orologio*, cit., p. 8. Il corsivo non è nel testo.

25 Ivi, p. 15.
26 Idem, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 59.
27 Idem, *L'Orologio*, cit., pp. 9-10. Il corsivo non è nel testo.
28 Idem, *L'invenzione della verità*, in G. De Donato (a cura di), *Coraggio dei miti*, cit., p. 121. Il corsivo non è nel testo.
29 Ivi, p. 242.
30 Ivi, pp. 241-242. Il corsivo non è nel testo.
31 Idem, *L'arte luigina e l'arte contadina*, in G. De Donato (a cura di), *Il coraggio dei miti*, cit., pp. 67-69.
32 Idem, *Resistenza e arte popolare*, in G. De Donato (a cura di), op. cit., pp. 72-73.
33 Idem, *Arte e ideologia, lettera a Krusciov*, in G. De Donato (a cura di), op. cit., p. 183.
34 Idem, *Mezzogiorno, emigrazione, rinnovamento*, in «*Emigrazione*», cit., pp. 33-34.
35 Ivi, p. 4.
36 Idem, *Il futuro ha un cuore antico*, cit., p. 83.
37 Ivi, p. 247.
38 Ivi, p. 215.
39 Ivi, p. 74.
40 Ivi, p. 45.
41 Ivi, p. 41.
42 Idem, *Tutto il miele è finito*, Einaudi, Torino 1974, p. 35. Il corsivo non è nel testo.
43 R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, Mondadori, Milano 1954 (a cura di Carlo Levi), p. 96.

Carlo Levi pittore
da Parigi a Grassano



Zio Emanuel

55,5x62 - Olio su tavola - 1923 - IF580



Autoritratto convalescente
38x46 - Olio su tela - 1929 - IF148

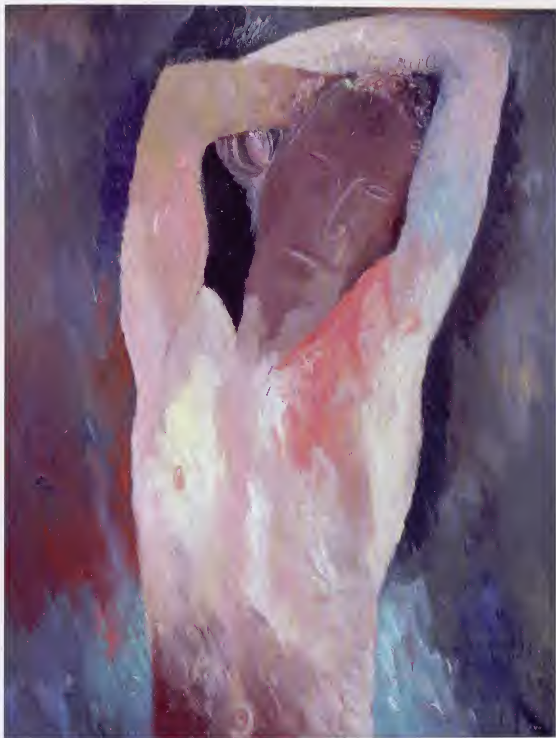


Figura (autoritratto a torso nudo)

69x89 - Olio su tela - 1930 - IF975



Torino, la Gran Madre di Dio
47x40 - Olio su cartone - 1933 - IF832



Leone Ginsburg

50x61 - Olio su tela - 1933 - IF243



Grassano come Gerusalemme
91,5x72,5 - Olio su tela - 1935 - CP



Due uomini che si spogliano
98x149 - Olio su tela - 1935 - IF823



Interno con figure (Riccardo e Irma)
48x60 - Olio su tela - 1937 - CP



Piero Martina giovane (ritratto)

38x46 - Olio su tela - 1938 - IF200



Marco Treves

48x62 - Olio su tela - 1942 - CP

Lucania '61 nell'evoluzione della pittura di Levi

Loris Dadam

Il grande Telero *Lucania '61* rappresenta, per dimensioni, soggetto ed impegno, un momento di passaggio fondamentale all'interno della vicenda pittorica di Carlo Levi. Cercheremo in questo scritto di sistematizzare quanto già delineato in nostri precedenti scritti (L. Dadam, *Carlo Levi Pittore, una lettura critica* – marzo 2008; *Carlo Levi pittore, genesi ed evoluzione di uno stile* – novembre 2012; *Carlo Levi pittore* – aprile 2015) analizzando le opere precedenti e seguendo l'evoluzione dello stile dalla prima lezione casoratiana, la 'scuola' di Parigi, i capolavori del confino (1935-36), l'impegno civile del dopoguerra fino all'ormai maturo organicismo panteistico degli ultimi anni.

Ribadiamo anche qui una piccola nota di metodo. Gli scritti su Levi intrecciano quasi sempre la pittura con la sua vicenda umana, politica e letteraria, e, probabilmente, questo corrispondeva anche ai desideri dell'autore. Noi siamo però convinti che la pittura possieda una sua specificità e vada letta e giudicata per i valori propri e non tanto per i riflessi che su di essa riverberano altri contesti espressivi che non siano figurativi.

Se prendiamo in considerazione Levi pittore, come se non ci fosse anche un Levi grande scrittore, un Levi antifascista e politico, e guardiamo (le opere d'arte sono fatte per essere *guardate*) la sua sterminata produzione figurativa, balza immediatamente agli occhi un percorso evolutivo tutto interno alla dimensione pittorica. E a questo percorso ci atterremo.

Oltre Casorati (1920-1926)

Carlo Levi nasce nel 1902 e, a Torino, all'età di 18 anni, conosce Felice Casorati (1883-1963), il «maestro» per eccellenza, che condizionerà direttamente o con allievi ed imitatori, l'ambiente artistico torinese per 40 anni. L'unica alternativa è sembrata essere per breve la meteora Spazzapan (1889-1958, a Torino dal 1928).

Da Casorati Levi imparerà una tecnica pittorica «accademica» entro un ordine compositivo «anti-accademico». La presunta staticità di Casorati è ancora tutta da dimostrare: le sue composizioni (qualunque sia il soggetto) presentano sempre l'intrecciarsi di spazi molteplici e mai banali, ottenuti mediante uno straordinario controllo degli equilibri di forma e colore del quadro.

Il giovane Levi ne coglie ovviamente solo qualche aspetto: e la lezione casoratiana si manifesta fin dal 1922 (*Natura morta con teschio*) in tutte le varie nature mor-



Il Dr. Cucco alla maternità

te degli esordi: *Tre scodelle, Natura morta con aranci, Natura morta* e *Natura morta con bambole*, dove si denota una ricerca dell'equilibrio compositivo, che non riesce mai a raggiungere il «punto magico» del maestro e resta sempre sul baratro dello squilibrio espressionistico.

Due preziosissime opere del 1923, quando Levi ha 21 anni. *Il Dr. Cucco alla Maternità* e *Zio Emanuel*, ci permettono di sottolineare quanto già il nostro si distingua dal maestro e, soprattutto, come siano già presenti temi che in seguito diventeranno consueti.

Nel 1923 Casorati ha già prodotto alcuni dei suoi ritratti-capolavoro: *Anna Maria De Lisi* del 1919, ma, soprattutto, *Silvana Cenni* (1922) e *Riccardo Gualino* (1922) e sta lavorando allo *Studio per Renato Gualino* che completerà nel 1923. Si noti come la psicologia delle persone ritratte, per Casorati, è irrilevante, esse sono uno degli elementi compositivi generali all'interno di uno spazio complesso e potenzialmente infinito, che è il vero protagonista: la *De Lisi* è fatta della stessa materia pittorica della testa e del supporto di fianco, essa serve solo per introdurre agli spazi retrostanti che non hanno limiti; nella *Cenni* lo spazio è rovesciato, si «entra» nel quadro dal fondo, dal Monte dei Cappuccini e, percorrendo lo straordinario vestito chiaro si finisce ai libri in primo piano ed allo spazio «dietro» lo spettatore, con una tecnica spaziale che ricorda i *Coniugi Arnolfini* di Van Eyck; il *Gualino* è trattato con una freddezza ieratica, anche se poi i suoi pensieri sprofondano in uno spazio retrostante buio popolato di piani orizzontali interrotti e porte chiuse. Nei quadri di Levi, invece, tutto è concentrato sulla figura umana: lo sfondo è «chiuso» da una parete campita in due zone che hanno lo scopo di concentrare l'attenzione sui volti (il passaggio dalla luce al buio nel *Dr. Cucco* e la fascia decorativa nello *Zio Emanuel*), i due personaggi siedono di tre quarti e le mani sono estremamente mobili, impegnate a fare qualcosa, reggere un libro, impugnare un montante della sedia come uno scettro (in Casorati sono conserte o cadenti, sempre in posizione simmetrica su una prospettiva centrale) e rafforzano l'espressione del viso, assorta in ambedue i casi in un attimo di riflessione. Le espressioni dei visi di Casorati sono pensate «immutabili», durano per sempre, in Levi viene colto «un» attimo, destinato a durare solo nel momento del ritratto: è la tecnica della fotografia, che, come vedremo Levi userà molto per il grande Telero *Lucania '61*. I due ritratti hanno una loro dinamica interna «trasversale», giocata sulla posizione 'sghemba' dei corpi, sulle pieghe degli abiti, e, per quanto riguarda il *Dr. Cucco*, la bellissima 'natura morta' sul tavolo in primo piano con le scarpe rosse che convergono lo sguardo sul braccio (diretto alla testa) e la sequenza rosso-gial-

lo-azzurrino che conduce al libro in lettura: il risultato è che il rapporto fra la testa che pensa/legge ed il libro non è diretto ma mediato da un 'giro psicologico' che dalla testa va a destra e passa al libro letto attraversando tutto il tavolo.


Vendemmia

Aggiungiamo un'osservazione che viene spontanea guardando in particolare *Zio Emanuel*, il suo disegno duro, scavato, quasi inciso e quella luce bianca volutamente lasciata ad intagliare pieghe e volumi: Casorati amava Piero, in particolare la sua capacità di far deflagrare la composizione classica in mille rivoli spaziali, anche se quasi sempre limitata agli aspetti volumetrici e quasi mai alla grande lezione della luce-colore. Per Levi, per cui lo 'sfondare' lo spazio del quadro non è mai stato un interesse precipuo, dovevano interessare più gli aspetti espressionistici, quindi, del maestro, e di Piero i rapporti con i Fiamminghi e, in particolare quella chiamata dal Longhi la «Officina ferrarese».

Il disegno di *Zio Emanuel* richiama, specie nel volto, il Tura e, senza alcun dubbio, il dipinto murale di Alassio.

È del 1924 la grande tempera *Vendemmia* che esegue sul muro di una delle stanze della casa di famiglia ad Alassio (Savona): una grande pergola a sezione quadrata «sfonda» la parete con una prospettiva semicentrale, definendo un parallelopipedo che apre verso il mare. All'interno del volume si dispongono alcune figure «disegnate monocrome» in modo molto accademico con chiari riferimenti a stilemi rinascimentali, in particolare ferraresi. Ci spingiamo fino ad ipotizzare che il riferimento sia stato ad un dettaglio dell'*Allegoria di Marzo* nel *Trionfo di Minerva* del Cossa.

Il riferimento ai Ferraresi non è peregrino, ma indica un percorso che ritroveremo in tutta la vicenda seguente: essi sono il tramite con il Rinascimento nordico iperrealista e con la grande arte del ritratto (dove Levi eccellerà) e con la 'pietas' drammatica di Ercole De Roberti.

Recentemente sono stati trovati e restaurati alcuni dipinti giovanili di Levi su supporti deperibili (compensato, cartone), che confermano l'assunto. *Due donne (1923)* è già un quadro espressionistico «nordico»: ricorda Permeke e, forse, è stato realizzato sotto l'influsso di Sironi.

Ritratto del padre (1925), anch'esso su frammento, conferma quella che sarà il vertice della qualità artistica di Levi: la ritrattistica, una straordinaria capacità di cogliere i tratti somatici del personaggio, qui con una sottile bonaria ironia. Formalmente sembra coevo alle *Due donne*: il Novecento imperante, malgrado i richiami all'ordine, incomincia ad incrinarsi sotto il peso delle periferie sironiane.

Il 1926 è tradizionalmente l'anno in cui i tentativi di emanciparsi dal complesso spazialismo casoratiano (in effetti mai veramente compreso dai vari allievi) diventano più evidenti e cercano strade diverse. Abbiamo quindi delle opere dichiaratamente di passaggio: i nudi asettici di Casorati (*Meriggio*, 1923) acquistano consistenza carnale (*Nudino su frammento ligneo*, del 1926), cerca la sintesi fra lo strutturismo compositivo del maestro ed il luminismo della scuola francese (*Il padre a tavola*, 1926). *Il fratello e la sorella*, 1926 è una straordinaria e rutilante dimostrazione di capacità tecnica. Le tende, i vestiti, le tovaglie, i materiali degli oggetti sono tutti risolti con una resa della consistenza e delle superfici come si trova solo nella pittura fiamminga (guardate lo scialle colorato della sorella!). Casorati è ormai lontano. A riprova di questo periodo abbiamo *Signora con cappello* (probabilmente 1926) e *Natura morta su un foglio di 'Il becco giallo'* (1926).

Mai citazione della pittura fiamminga fu più appropriata, rivisitata anche attraverso l'Antonello di Torino: il ritratto della donna occupa tutta l'altezza del quadro come nel Rinascimento e si staglia su uno sfondo uniformemente nero con l'alto cappello che occupa più di un terzo dell'altezza. Le pieghe ed ombre geometrizzate del 1923 (*Dr. Cucco* e *Zio Emanuel*) sono diventate morbide e domina una luce avvolgente come fosse ricavata da successive velature. Fiamminga è inoltre la cura con cui è resa la materia, la consistenza della lana, la pelliccia del collo, l'incarnato. La stessa attenzione per la consistenza della materia degli oggetti la troviamo nella *Natura morta* (1926), interessante anche per l'attenzione compositiva e per il meccanismo messo in atto da Levi per equilibrare la macchia rossa che tende a sbilanciare l'attenzione verso destra. Costruisce una struttura centrale statica e solida, formata dalla pentola e dal frutto sferico poggianti sulla 'fondazione' gialla del foglio. Questo è il 'perno' attorno al quale 'gira' (seguendo il bordo ellittico della pentola) tutto il quadro. Il predominante 'peso' del rosso viene alleggerito mettendolo in movimento, rappresentandolo in posizione precaria e togliendo peso al soprastante prosciutto che non sembra nemmeno appoggiato. Movimento che richiama quello a sinistra costituito dalle foglie fluttuanti del cavolfiore. La lezione compositiva delle origini ha lasciato il segno, ma è ormai messa al servizio di una ricerca che guarda altrove.

Da Parigi a Grassano (1927-1934)

È del 1925 il suo primo viaggio a Parigi. Sull'influenza della «Scuola di Parigi» (Modigliani, Pascin, Soutine, ecc.) su Levi (e gli altri «Sei di Torino») si è scritto molto, sottolineandone in particolare il carattere 'antifascista' e di reazione 'antimonumentalista', senza, mi pare, mai sottoporre questo assunto ad una seria analisi sul piano puramente artistico.

Levi arriva a Parigi con una buona capacità compositiva e la padronanza di una tecnica straordinaria, ancora presente nella *Francesca* del 1927. Ebbene, assistiamo,

dal 1926 al 1929, ad un percorso di programmatica liberazione-negazione di quanto effettuato fino ad allora, testimoniato da una serie di opere: *Lelle alla finestra* (1926), *Le officine del gas* (1926), *La Dora a Ponte Rossini* (1926), *Autoritratto convalescente* (1929), *Nello Rosselli* (1929), *Ritratto di Paulucci* (1929).

Con *Lelle alla finestra* (1926), Levi affida alla sorella il compito di aprire la finestra verso il giardino di via Bezzecca e verso la luce. Quadro di transizione fra una composizione ancora da 'interno fiammingo' ed un'affacciarsi verso la luce degli esterni. Si noti la chioma dell'albero che fa da tramite dal libro agli occhi e la luce sul braccio che 'chiude il cerchio' a sinistra.

Di transizione sono pure i due paesaggi torinesi *Le officine del gas* (1926) e *La Dora a Ponte Rossini* (1926) con questa luce un po' dimessa, certo estranea alla lezione impressionista (lo si confronti con la luce di *Torino, la Gran Madre di Dio* (1931) e, specie nel secondo, con un affollarsi di omini, molto 'nordico'.

Autoritratto convalescente (1929) costituisce una vera novità: è giocato su una sinfonia di grigi-violetti, stesi con una pennellata a piccoli tocchi, come per 'agguantare' un po' di luce, quasi studiasse la lezione di Cezanne. Il ritratto è splendido ed è colto in un attimo di movimento, col viso leggermente inclinato e le pieghe degli abiti rigonfie come mosse dal vento. L'espressione intenta dello sguardo e della bocca è tipica di chi si sta scrutando in uno specchio.

Nello Rosselli (1929) ha le stesse dimensioni, la stessa pennellata e la stessa tavolozza solo leggermente più scura. Qui è completamente statico, in posizione centrale, frontale e simmetrica. Somiglianza ed espressione sono colti con la consueta maestria 'fotografica', anche se l'impressione generale del dipinto è di essere un po' accademico.

Ritratto di Paulucci (1929) mostra già pienamente l'influenza parigina: il viso allungato alla Modigliani, i colori fauve. Possiede una notevole dinamica, con la testa che sembra scaturire dalla curva del corpo: la composizione è 'chiusa' a sinistra dal braccio verticale, mentre è 'aperta' sulla destra ove continuano il corpo e la voluta del bordo del divano. Per impedire che lo spazio non 'esca' a destra, Levi ha 'inchiodato' tutta la composizione con il grande orecchio rosso centrale, che è il vero perno del movimento.



Fratello e sorella

Si tenga anche conto che la «Scuola di Parigi» non brilla certo per la presenza delle avanguardie: tutta la pittura che conta è altrove, a Monaco, alla Bauhaus (che sarà chiusa nel '33) ed anche la produzione maggiore della «scuo-

la» è degli anni precedenti. Questi sono gli anni dei «surrealisti»: a Parigi c'è la grande mostra del 1925 alla Galleria Pierre di Arp, De Chirico, Ernst, Ray, Masson, Mirò, Picasso; nel 1926 arriva Calder e si tiene una grande personale di Klee, e, nel 1927 di Tanguy, Ernst, Arp; nel 1930 Pascin si suicida.

È difficile trovare una qualche influenza di queste avanguardie nelle fragili rappresentazioni di Parigi che Levi dipinge in questa fase (*Arco di Trionfo, Parigi, Quai sulla Senna* del 1927; *Parigi, Il negro delle Tuileries* del 1928) o nelle diafane figurine femminili del 1928 (*Ragazza seduta, Ragazza con l'ombrellino).*

Sembra, in questi due anni, che egli voglia sperimentare una sorta di «grado zero» della pittura, negando non solo lo strutturismo di Casorati, ma soprattutto il proprio raffinato virtuosismo tecnico «fiammingo» esploso con *Il fratello e la sorella.*

Per due anni il profilo viene tenuto volutamente basso, con una negazione programmatica del colore come strumento di espressione e di composizione: in questi quadri non sembra leggibile alcuna influenza particolare, ma piuttosto una ricerca molto personale sugli spazi esterni (finora gli interni erano stati predominanti).

Il 1929 rappresenta la svolta «espressionistica»: ritorna il colore dentro influenze che vanno da Van Dongen (*Donna con maschera rosa*), Matisse (*Pesci rossi*), Cezanne (*Autoritratto convalescente*): è l'anno della prima mostra dei «Sei di Torino»: l'impianto generale delle opere rimane comunque estremamente semplificato e strutturalmente fragile: il colore continua a non avere peso, la composizione sembra fatta di stuzzicadenti (*Marina di Alassio, Vele*).

Madre classica, profilo (1929) *Daniel giovane, seduto (1930), Chiaromonte con le braccia alle ginocchia* (1930), *Figura (autoritratto a torso nudo)* (1930), *Caramelle Baratti* (1930), sono tutti segnati dall'influenza 'parigina' ed in particolare di Modigliani.

Levi però è sempre originale, le influenze sono più psicologiche che manifestamente formali. Non è facilmente influenzabile nelle sue linee di fondo e lo si vede dalle metamorfosi delle pennellate, dimensioni, direzione, spessore,... In questo periodo 'decanta': nella *Madre classica* è verticale e liquida. Il ramo sembra pronto per formare una corona trionfale d'alloro attorno al capo della donna. Più che Modigliani, qui sembra che abbia visto Odilon Redon, e, comunque, sta arrivando la luce, una luce vagamente monocromatica.

In *Daniel giovane, seduto* si noti la notevole dinamica interna, con l'inclinazione del corpo e della testa lungo la diagonale e quella strana voluta nello sfondo in alto a destra a forma di manico di tazza, che 'stabilizza' l'inclinazione del corpo.

È lo stesso 'manico di tazza' che si ritrova nel coevo braccio destro del *Chiaromonte*, ove contribuisce alla prevalenza del movimento interno, giocato fra curve sinuose (quasi 'femminili') che fan da contraltare al 'manico' suddetto. La presenza di Modigliani è qui dichiarata. Si noti come le due braccia formino una sorta di ellisse che termina sul volto, posto sull'asse del quadro ed esaltato da una sorta di aureola di luce retrostante.

Autoritratto a torso nudo va confrontato con quello *Convalescente* dell'anno prima,

austeramente cezanniano, con una luce diffusa che non canta e, soprattutto, un volto dettagliatamente disegnato. Qui il volto è solo accennato con tre brevi tratti (che ottengono comunque una inaspettata somiglianza) ed avvolto nell'ombra; quello che interessa è il corpo e la dinamica delle braccia verso il cielo resi con tratti velocissimi di pennello come fossero squame. Si trascuri per un attimo il volto e si concentri l'attenzione al corpo ed alle braccia: ebbene, se i colori fossero diversi, su varie tonalità di verdi, potrebbe essere veramente uno degli alberi antropomorfi che Levi dipingerà ad Alassio negli ultimi anni. Questo per dire che l'anima organicistica che scoppierà da lì a poco, si ritrova in nuce in tutta la precedente produzione, ed ha la propria 'base operativa' nella pennellata di Levi.

Parigi avrà questo ruolo: donare a Levi il senso di libertà insito nel modo con cui il colore viene steso sulla tela: il valore 'in sé' della pennellata come gesto espressivo, come rappresentazione del fenomeno e, infine, come piacere.

Si veda in questa luce *Caramelle Baratti* e *Domenica (Aldo Garosci)* (1931): la pennellata è la protagonista ormai assoluta, ai limiti dell'informale, dove le forme sono presenti ma fluttuano su un mare di piccoli tratti velocissimi che ne corrodono i bordi, con i colori che vengono direttamente mischiati sulla tela.

Da qui in poi Levi cercherà con inquietudine una pittura che gli permetta, senza più debiti nei confronti dei maestri ed amici torinesi, di rappresentare la sua visione «organica» degli uomini e della natura. Si avvicinerà per un attimo alla «Scuola Romana» di Mafai (*Paesaggio romano* del 1931), ma la nuova strada sarà trovata lavorando sul genere dove ha sempre eccelso: il ritratto.

È del 1932 il celeberrimo ritratto di Garosci *L'eroe cinese*, storicamente importante perché, con la sua l'incontenibile gestualità, segna la 'svolta' decisiva della 'pennellata' di Levi, che gira liberamente sulla tela con mille serpentine colorate.

Più interessante e molto bello è il coevo (1932) *Ritratto di Moravia*, dove la concitazione della pennellata, che tutto coinvolge, viso, abiti e sfondo è funzionale all'espressione psicologica del personaggio. Qui tutto si tiene ed il maestro è Rembrandt (il primo «action painter» della storia dell'arte), non certo il gratuito agitarsi del citatissimo Soutine (che mai ha fatto un ritratto di questo livello). Tutto ciò è coerente con quella che abbiamo visto come l'anima «fiamminga» delle opere fino al '26: quando l'esasperante cura del dettaglio copre ogni centimetro di tela, senza selezionare gerarchie, v'è già in nuce lo spirito panteistico del mondo come un tutto organico: quando il dettaglio viene sostituito dal «gesto», questo diffonde ovunque sulla tela lo «spirito» degli uomini e delle cose: i *Coniugi Arnolfini* diventano *Il ritorno del figliol prodigo* di Rembrandt. Così *Amalia Segre* e *Fratello e sorella* diventano il *Ritratto di Moravia.*

Ormai la strada è aperta per una nuova fase, ove il colore tenterà di farsi luce nei paesaggi italiani, con alterne fortune. Ma il meglio sarà sempre nei ritratti, nei quali difficilmente Levi «sbaglia un colpo», riuscendo sempre a cogliere una stupefacente somiglianza fisica e psicologica traendola quasi fuori dalla materia, da una specie di brodo pittorico primordiale.

E sarà questo nuovo strumento artistico che Levi porterà con sé al confino in Lucania.

Del periodo immediatamente antecedente il confino (1933) citiamo: un paesaggio, *Torino, la Gran Madre di Dio*, dove troviamo una luce nuova, due composizioni 'parigine' con il pane protagonista, *Ritratto di signore aureolato di pane francese* e *Il pane di Parigi*, dove tutto si muove come in un brodo primordiale, dove uomini e cose sono fatte della stessa materia organica.

I ritratti del periodo sono splendidi, colti nella loro immagine, chi più chi meno, nell'atto di emergere dalla materia: *Ritratto di Giuliana, Leo Ferrara adolescente (con occhiali), Leone Ginzburg, Vitia rosso e azzurro, Il fratello, Donna dormiente (Maddalena).* Il Ginsburg, in particolare, è già in sintonia con i capolavori lucani, tutto giocato sul rapporto fra il viso, fatto della stessa materia dello sfondo dal quale esce, e le mani rosse, volutamente sottodimensionate, in primo piano: psicologicamente crea un accenno di movimento del volto proprio nel momento in cui sta emergendo. Si noti come la pennellata sia concitata e pesantemente materica: in *Vitia* siamo un attimo prima della 'cancellazione' (tre colpi hanno già fatto sparire il naso) senza mai perdere, miracolosamente, la somiglianza. Ne *Il fratello e Maddalena* le campiture grossolane delle ombre creano un particolare effetto plastico quasi post-cubista.

Lucania (1935-1936)

Si è scritto dell'influenza esercitata da Soutine su Levi, sulla sua pennellata «sinusoidale» post-1935: può darsi che Levi abbia visto qualche dipinto «panico» del Lituano ed abbia pensato di rendere la propria tecnica di stesura del colore più spontanea, ma sicuramente, quello che appare chiarissimo è che mai due pittori furono spiritualmente più lontani.

Soutine è un caso clinico: i suoi dipinti sembrano usciti dalle pratiche terapeutiche degli ospedali psichiatrici; le deformazioni della realtà rappresentata non hanno alcun significato, non si capisce perché siano state effettuate, quale sia l'espressione, il senso: anche l'uso ed abuso del rosso come metafora del sangue che da tutto cola, dalle strade dei paesini della Costa Azzurra, dai buoi squartati, dai panciotti di valletti, chierichetti, cuochi. Si capisce che il dramma non è nel quadro, ma nelle condizioni psichiche dell'autore, totalmente fuori controllo.

Levi, invece, come abbiamo notato fin dagli esordi, ha sempre tutto sotto controllo: non c'è colpo di pennello che non sia stato voluto proprio in quel modo. E poi, in lui, è sempre assente la dimensione del «dramma»: quando si cimenta su temi tragici la sua pittura perde ogni fascino, e questo sarà particolarmente evidente nei quadri «ideologici» del dopoguerra.

Altra particolarità dell'arte di Levi è la difficoltà di «sfondare» lo spazio, di comporre al di fuori del primo piano e, su questo primo piano, solitamente le figure, la realtà, sono ferme. E questa non è una caratteristica, come s'è detto, dei quadri del

confino, come se si trattasse di una denuncia dell'atavico immobilismo delle classi subalterne meridionali; è una costante di tutta la produzione di Levi, ed era una delle distinzioni fondamentali dal maestro Casorati, apparentemente più statico, ma di fatto mobilissimo nel condurre lo spettatore entro una molteplicità e complessità di spazi, cosa che Levi non ha mai nemmeno tentato.

Il fascino e la peculiarità di Levi sta nel suo vitalismo organico: si capisce che ama la vita nella sua fisicità, che è quella della carne e del suo rapporto con la terra: il *Nudino* sul frammento di legno degli anni '20 resta ancora una delle sue opere più riuscite, e così i *Ritratto di Paola sul cuscino* del 1935 e *Ritratto di Paola* del 1936.

La specificità della sua pittura che De Micheli dirà «che non si sa come definire e collocare» sta nella dialettica fra questi due elementi contradditori: staticità compositiva e vitalismo organico: la realtà è quella che è, non va da nessuna parte, non ha processi evolutivi: l'unico movimento è quello «epidermico», della pelle, degli incarnati, delle espressioni dei visi. Per rendere questo bisogna intervenire con una pennellata fluida, mossa, zigzagante, che colga la variazioni di luce e le fissi nell'attimo «fotografico» sulla tela.

Per questo i suoi capolavori sono tutti dei ritratti: sono in primo piano, sono fermi, ma sono colti con una immediatezza, non direi tanto nella loro psicologia, quanto nella loro «fisicità». Qui si compie il 'miracolo lucano' avvenuto nella sua tecnica: le pesanti pennellate del 1933 diventano adesso più fluide, più avvolgenti, più liriche.

Si tratta di una «tecnica» che corre perennemente sul filo dell'equilibrio compositivo e del controllo dell'unità del quadro: se il segno ondulante cade là ove è necessario per l'equilibrio e l'espressione richiesta, tutto si ricompone armonicamente; ma se l'artista sbaglia il «gesto» o lo sovraccarica, il rischio è di trovarsi di fronte a vere e proprie cadute di stile. Com'è evidente in alcuni paesaggi dove la sofferenza compositiva è evidente, e, d'altronde, confessata dallo stesso autore. *«Dal punto di vista della mia pittura, sono rimasto deluso dagli aspetti del paesaggio, ma non è detto che conoscendolo meglio non riesca a trasformarlo in pittura»* (5 agosto 1935).

Una cosa va comunque detta: stilisticamente Levi è sempre originale. Anche nei paesaggi del periodo e malgrado le difficoltà dichiarate, egli non va a cercare aiuto nella sterminata tipologia paesaggistica che la storia dell'arte poteva fornirgli, dai Fiamminghi agli Espressionisti: nulla di tutto ciò. Egli continua nella sua personale ricerca di rappresentazione della «fisicità» della terra. La natura qui non è né amica né nemica, non esprime alcun dramma: esiste e basta, e la sua consistenza materica è uguale a quella della carne degli esseri umani.

Espressa con altri mezzi pittorici, è la concezione che avevamo già trovato in *Aria* del 1929 con i corpi del colore della terra e gli abiti del colore degli alberi e, già abbozzato, nella *Vendemmia* del 1924.

Nulla come il paesaggio richiede una modulazione di luce e colore, non tanto proiettata, quanto scaturente dalle cose stesse, e qui Levi ci prova: i suoi paesaggi


Tonino

presentano un uso del colore più vario ed articolato dei ritratti, ma dato spesso in modo del tutto casuale, nel tentativo di fare scaturire la «vitalità» della terra. Ma si scontra con due suoi limiti intrinseci: la sua difficoltà a sfondare i primi piani, ad andare dietro le quinte del proscenio (come aveva insegnato Casorati), e l'uso della pennellata grassa e tortuosa inadatta a cogliere la luce dei piani lontani. Per questo i suoi paesaggi risultano normalmente «piatti»: più la vista è allungata e più il risultato è quello di un quadro informale in primo piano. Differente è la qualità quando il paesaggio si riferisce, come nei ritratti, a luoghi «conclusi», dove lo spazio è limitato e racchiuso e dove il colore non è costretto a vagare fra campi e colline alla ricerca di orizzonti quasi mai trovati. E chi garantisce lo sfondo sono i candidi calanchi lucani, che assorbono la luce anziché rifletterla e che occludono i non amati *skyline*. Si veda *Grassano come Gerusalemme (1935)*, dove l'80% della tela è quasi completamente occupata dall'enorme e luminoso calanco, il paese è appena accennato ed il cielo una fascetta azzurro scuro temporalesco in alto, gli alberelli verdi e la strada sinusoidale creano la «scena», definiscono i due piani del quadro. La qualità pittorica della gamma di colori molto 'morbidi' che definiscono il calanco è quella del Levi migliore, con la materia che viene trasformata in qualcosa di epidermico, di vibrante.

In *Paesaggio di Lucania* (1936) i piani sono sempre due, un primo piano molto bello, quasi informale, mentre il terzo superiore infila una semplificata serie di verdini, grigini, azzurrini afoni, che non 'sfondano' e funzionano solo come base per il primo piano.

I capolavori di Levi del periodo lucano restano comunque, assieme agli autoritratti ed alle espressioni «erotiche» del viso di Paola, i ritratti fatti alla gente del luogo, il dottore, l'arciprete, la Santarcangiolese, dove mostra una delicatezza di tocco e di toni particolari.

Protagonisti assoluti della fase migliore del pittore sono comunque i ragazzini: *Tonino* (1935) è splendido, dove l'apparente malinconia del ragazzo è raccontata da una sinfonia di azzurri e verdi che lo avvolgono completamente; *Ragazzo lucano* (1935) dove la pennellata corre fluida a definire un'espressione di fiera diffidenza; altro capolavoro è *Ragazzo con agnello sul collo* (1936), questo molto partecipato, di una dolcezza infinita con quell'agnellino che si torce oltre misura per accostare il muso al viso del fanciullo; *Il figlio della Parrocola* (1936), di profilo con la grande massa colorata della frutta che sembra un'esternazione dei suoi pensieri e delle sue speranze; e poi, *La figlia scarmigliata della strega, Il figlio del dottore, I due amici, Michelino.*

Il Levi pittore, pur dando nei ritratti il meglio di sé, non si è mai caratterizzato

per un qualche coinvolgimento emotivo nei confronti dei suoi soggetti: non gli interessa scavare nella psiche dei suoi personaggi o farne emergere il pensiero. Cosa pensano i personaggi ritratti non ci è dato di sapere: egli si limita a «cogliere l'attimo» mediante una straordinaria abilità a riprodurre espressioni degli occhi e della bocca e la fisicità del volto.

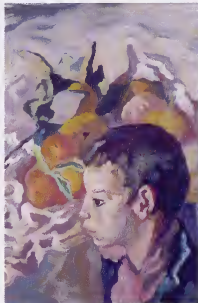
Solo nei confronti dei ragazzini lucani, qualche volta Levi si lascia coinvolgere: sono gli unici che, oltre a farsi rappresentare, pensano: alcuni con tristezza, altri con durezza, altri con diffidenza, altri con ironia: comunque solo qui si va oltre il «fenomeno», si apre, fra la grassa pennellata sinusoidale, un barlume di speranza.

È del 1935 il quadro *Due uomini che si spogliano*, dipinto a Grassano, che ci permette di verificare altri ricorrenti temi leviani: lo specchio, Narciso e la libertà. La lettura di quest'opera non sarebbe stata possibile senza la lettura del fondamentale saggio di Guido Sacerdoti *«Divagazioni sugli Amanti di Carlo Levi»* in *«Carlo Levi, Opere grafiche»* – Cerabona, Torino 2002.

Due uomini nudi si stanno togliendo, con le braccia alzate, l'ultimo indumento, uno di fronte all'altro, come se quello che gira le spalle allo spettatore fosse davanti ad uno specchio. Questa è infatti la prima impressione, che viene subito smentita dal fatto che le braccia sono in posizioni diverse, uno è più basso dell'altro e da altri particolari. I volti non esistono o sono oscurati, le braccia alzate un po' accorciate per non farle uscire dal quadro e, comunque, rese di qualità inferiore al resto. Quello che a Levi interessa sono i due corpi nudi, dal collo alle ginocchia, trattati con estrema maestria, in un'apoteosi della nota capacità di rendere la fisicità del soggetto. Il disegno delle curve dei muscoli, dell'inarcamento della schiena e del torace, dei glutei e delle gambe mostra un'abilità che, per quanto riguarda i nudi maschili, ricorda quelli dell'accademia della fine '700 inizio '800.

Scrive Sacerdoti: *«per Levi ogni ritratto è un autoritratto o, estensivamente, ogni immagine pittorica è un autoritratto»*, descrivendo il «narcisismo cosmico» di Levi, per il quale *«gli amanti finiscono per assomigliarsi, come due fratelli, o meglio, come l'immagine riflessa di qualcuno che si chini a baciarla»*.

Ma il Narciso di Levi non si innamora dell'immagine riflessa, tanto è lontano da lui qualunque isolamento solipsistico: la sua è arte di materia, di terra e di carne. Il suo doppio, quindi, non può essere «immagine», ma «reale». Non v'è autocompiacimento 'formale' ma sdoppiamento 'reale', fisico, corporeo; e, per Levi, non esiste corpo uguale ad un altro, senza identità: lo sdoppiamento non è un clone ma identitario. Per questo i *Due uomini che si spogliano* 'sembrano' l'uno l'immagine dell'altro, ma in realtà sono due diversi e distinti.


Il figlio della Parrocola

Sacerdoti riporta un illuminante brano di Levi sul confino: «*Ogni momento, allora, poteva essere l'ultimo […] chi era dunque quell'io, che si aggirava, guardando per la prima volta le cose che sono altrove […] che il caso e il tempo avevano spinto laggiù […] perché si trovasse nell'altro da sé, perché scoprisse se stesso fuori dalle acque di Narciso?*».

Levi arriva al confino e, di fronte ad una realtà dura, arcaica, ma piena di umanità «reale», capisce che il Levi dei circoli culturali di Torino, Parigi e Roma non è sufficiente a conprenderla, che c'è bisogno di un altro Levi e così nasce «il doppio», come programma culturale di indagine (artistica) di questo nuovo corpo, di questo nuovo mondo.

Non è solo un programma di adesione artistica alla nuova realtà (Grassano come nuova diversa Parigi), ma di dichiarazione di 'resistenza'. Scrive Levi: «*Si salverà soltanto chi saprà sdoppiarsi: tenere un rapporto di alterità con se stesso, essere sé e altro […]*».

E lo strumento per 'creare il proprio doppio' è la poesia, l'arte, dove sei presente (ti specchi) in ogni tratto, in ogni verso, in ogni pennellata, ma 'diverso' da come sei, perché, anche se «il caso ed il tempo» ti tengono prigioniero e confinato, la poesia è libertà. Anzi 'sdoppiarsi' nella dimensione artistica, per il Levi prigioniero, è la libertà, quella che nessuno può togliergli.

I due uomini perché si spogliano? Perché, di fronte alla nuova realtà che Levi ha di fronte, non basta la libertà per interpretarla, ma ci vuole qualcosa di più: la verità. E la verità, da quando c'è il mondo, è nuda.

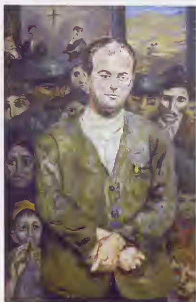
Armato di libertà e verità, Levi andrà a guardare negli occhi i contadini lucani e, con questo programma, lì, fra i calanchi della Basilicata, ci darà i suoi massimi capolavori pittorici e letterari.

Guerra e dopoguerra (1937-1960)

Uscito dal confino, la sua pittura sembra voler reagire al mondo arcaico della Lucania, recuperando ed esaltando la «carnalità» delle opere dei primi anni '30, liberando ulteriormente sulla tela la sua tipica pennellata «vagante», quasi nel tentativo di esprimere la casualità organica con cui i fenomeni naturali si manifestano.

Su questa strada si incontrano opere di autentica poesia, soprattutto nei ritratti in cui eccelle: *Interno con figure (Riccardo e Irma)* (1937), *Piero Martina giovane* (1938), *Ritratto di Fiorenzo Tomea* (1938), *Marco Treves* (1942).

In questa fase si sentono i postumi della grande produzione lucana: la pittura è più morbida, il tocco più breve, il colore più luminoso: sembra quasi un recupero del clima della «Scuola di Parigi». Si veda il mirabile doppio ritratto di *Riccardo e Irma* tutto giocato sulle diagonali: il volto di Irma segue quella principale, dalla mano al volto dell'uomo, il quale è però inclinato parallelamente alla diagonale opposta, riportando così l'attenzione nuovamente sul volto della donna, che viene così 'avvolta' in un gioco formale 'protettivo', e risulta il vero centro del quadro.


Ritratto di Danilo Dolci

I ritratti degli amici artisti *Piero Martina* e *Fiorenzo Tomea* sono una splendida dimostrazione della capacità di Levi di 'cogliere l'attimo' con una pennellata insieme fluida e strutturale, che ricorda Parigi, ma non quella di Modì e Soutine, ma quella dei quadri pre-impressionisti di Cezanne e Manet (il *Tomea* in particolare).

Nel *Marco Treves* la luce investe il volto (meglio sarebbe dire gli occhi e la testa) e la mano in primo piano, stabilendo un rapporto diretto fra i due: la mano rafforza l'attenzione sugli occhi e la mente, che evidentemente lo scopo di Levi è quello di mostrare l'intelligenza della persona. Fate un esperimento: guardate il quadro coprendo la mano: vedrete un bel ritratto di un anziano signore. Togliete poi la copertura della mano e vedrete il ritratto di un grande saggio. Si noti poi che la mano, molto scarna, con quattro dita sembra uno dei rami degli alberi che Levi dipingerà ad Alassio, confermando anche in questi dettagli come il 'richiamo organico' sia sempre forte nella sua arte.

Ho già scritto altrove la mia difficoltà a parlare della pittura 'impegnata' del Levi del dopoguerra e degli anni '50 in particolare, in quanto se ne comprende la passione civile, l'adesione alle grandi lotte di riscatto dei contadini meridionali, ma quasi mai questa riesce a trasformarsi in pittura accettabile.

La famosa opera *Contadine rivoluzionarie* (1951) è, a mala pena, guardabile: non sembra nemmeno lui: è volutamente disegnato male, dipinto male, con i colori programmaticamente atoni; persino la sua straordinaria abilità di ritrattista è umiliata da volti stravolti, le contadine sembrano tutte delle streghe, i bimbi degli alieni, tutti, per dirla con Scola, brutti sporchi e cattivi.

Sembra che Levi abbia voluto umiliare e negare tutta la sua abilità per identificarsi esistenzialmente con i soggetti dipinti: il grande intellettuale nega la propria abilità (che è una capacità di poche *élite*) per «disegnare come il popolo», o meglio, come egli pensa che il popolo semplice ed ignorante dipingerebbe se ci provasse. Il risultato è una specie di ex-voto popolato di pupazzetti.

La pennellata felicemente fluida non c'è più ed anche il colore si smorza e, con esso, la luce: persino nei ritratti manca il colpo d'ala di tanti capolavori, *La contadina calabrese* (1953) non ha più la felicità delle opere lucane: è uno stereotipo posato in un luogo dove qualcuno ha spento la luce.

Nel *Danilo Dolci* (1956), al di là della consueta somiglianza del volto, Levi prende volutamente gli ex-voto come riferimento stilistico: la figura centrale del 'Santo martire' che occupa tutta la scena ed attorno, a corona, sono disposti gli scribi e farisei del sinedrio (i giudici), i centurioni carnefici (i poliziotti), le pie donne in

preghiera. L'impressione è che abbia voluto fare una stazione della *via crucis* come se ne trovano nelle sperdute chiesette di campagna, dipinta da un pittore contadino locale.

Per tutti gli anni '50 il Levi politico schiaccia il Levi pittore, ne inaridisce la pennellata fluida ed il colore «espressionista» e lo costringe alla rappresentazione di un popolo triste e gretto che in realtà esiste solo nell'ideologia degli intellettuali organici del partito.

Il grande Telero commissionato per Italia '61 sarà da un lato l'apoteosi di questo rapporto ideologico fra intellettuali e popolo e, con essa, la catarsi di Levi da questo peso.

Il Telero Lucania '61 (1960)

La grande opera di Levi si presenta di difficile lettura da un punto di vista artistico, in quanto il sovraccarico di significati politici, ideologici ed autobiografici schiaccia quasi sempre i valori pittorici, che emergono qua e là, quando il nostro si approccia agli esseri umani come sono, senza poeti contadini, intellettuali mascherati da proletari e compagni di partito vari.

Caserta si è già magistralmente soffermato sull'asse ideologico portante del quadro: il rapporto psicologico Levi – Scotellaro ed il ruolo che viene fatto giocare a quest'ultimo nella grande rappresentazione pittorica, intersecandone gli episodi di vita senza progressione temporale: parla alle masse nell'episodio di destra, è il ragazzino appoggiato al muretto in centro ed è sul letto di morte all'estrema sinistra.

Levi racconterà i motivi di questa scelta nel 1963 «*Per il mio profondo affetto per Rocco come un fratello e perché è il maggiore e più rappresentativo esempio di quello che è il valore attuale del Mezzogiorno e il dramma creativo del suo sviluppo*».

Queste sono le intenzioni programmatiche dell'autore e, sicuramente, l'impatto delle dimensioni, con le figure umane più grandi di quelle reali, la pratica impossibilità di guardare il quadro nella sua interezza e l'obbligo quasi di fruirlo episodio dietro episodio, una sovrabbondanza di impressionismo letterario, tutto gioca a coinvolgere emotivamente chi guarda.

Se guardiamo il quadro seguendo in contemporanea la descrizione che ne fa Levi in un suo scritto, non possiamo non apprezzarne gli intenti civili, la rappresentazione di un'Italia subalterna in attesa del suo riscatto, quel mix fra intellettuali e popolo cui la sinistra affidava l'emancipazione del paese nel secondo dopoguerra.

Tutto vero e tutto coinvolgente, in particolare per chi di quella vicenda è stato attore e protagonista o anche solo testimone.

Ma la pittura ha altre logiche. Le opere d'arte raramente valgono per l'oggetto che rappresentano, per quanto aulico ed empatico possa essere; esse parlano attraverso i valori formali: l'equilibrio e le dinamiche delle forme, dei colori, della luce e tali criteri servono a capire Michelangelo come Mondrian.

Facciamo finta di non sapere la storia del quadro, che quel personaggio che parla e che muore è Scotellaro, chi sono gli illustri intellettuali di sinistra che lo circondano; dico di più: facciamo persino finta di non sapere che parli della Lucania.

Mettiamoci nei panni di un pellegrino australiano che vede tutto ciò la prima volta e nulla sa della storia d'Italia.

Guardando l'enorme opera, mi chiedo: da dove entro nel quadro? Qual è l'elemento che attira subito l'attenzione e ci fa partecipare poi alla composizione?

Il punto non è unico. Non c'è alcun punto che da solo ci permetta di entrare e di circolare nel quadro, sono almeno tre:

- La contadina sulla sinistra con lo scialle rosa ed il bimbo in braccio;
- La contadina centrale in piedi col bimbo in braccio;
- Rocco Scotellaro che parla sulla destra.

Viene immediatamente spontaneo notare come le tre «porte» del quadro corrispondano ai reali interessi di Levi: le donne con i bambini e l'amico poeta scomparso.

Proviamo ora ad entrare nel quadro da queste tre porte, una alla volta, ed a percorrerlo per cercare di coglierne i meccanismi ed il senso.

Il «primo ingresso» è la donna seduta con il bimbo in braccio e lo scialle rosa, e lo è, prima di tutto, perché questa figura è stata trattata da Levi volutamente in modo diverso dal resto: i suoi colori (arancio, rosa, bianco) sono colori che «escono» dal quadro, creano volutamente un piano più avanzato di tutto l'affollato ambiente che la circonda, giocato sui toni scuri. La donna è l'unica figura dove il colore è/ha anche luce. Ed è seguendo questa luce che lo sguardo sprofonda dietro alla figura fra i bambini che si affollano.



Sezione di sinistra – Il «giro» dei gialli

Il sistema pittorico usato sta in quelle strisce di luce gialla orizzontale che scandiscono i piani dentro la povera casa. Se si sta attenti, si nota che lo sguardo è bloccato verso destra dal buio e dal muro sezionato scuro, mentre viene piano piano dirottato a sinistra ove la striscia orizzontale gialla del letto finisce contro un cestone verticale dello stesso colore, che mette in risalto la figura addolorata del vicesindaco. Addolorata non tanto per la smorfia del viso, ma figurativamente addolorata, tutta trattata su toni di viola, blu e verde marcio.

La luce che parte dalla donna col bambino, corre sui letti nel retro, colpisce il cestone, mette in risalto la figura dolente del vicesindaco e conduce al viso della madre che piange, anch'esso fatto dello stesso colore. E qui il nostro viaggio si ferma. Al di là della figura piangente il quadro non è risolto: tutto il primo piano è incompleto, la stessa figura del morto è approssimativa e tutto è, come si dice in gergo, «tirato via» per riempire lo spazio: le donne piangenti sono un'indistinta macchia nerastra e la chiusura superiore una poltiglia verdastra senza peso.

Confrontate per credere la qualità pittorica della donna che abbiamo usato per entrare nel quadro, la bellezza del disegno e le ombre dei vestiti e del bimbo fatte col colore, con le teste male abbozzate semisepolte fra il nero dei vestiti ed il verdastro dello sfondo del «compianto» all'estrema sinistra.

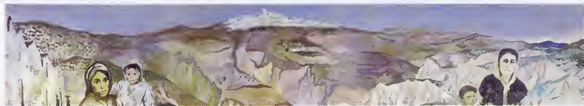
Il secondo punto di «ingresso» nel quadro è la donna centrale con un bambino in braccio ed un altro davanti che la tira per la gonna. Anche qui il gruppo è posto in primo piano ed illuminato: si noti come il colore usato per i vestiti e per i corpi della donna e dei bambini sia praticamente sempre lo stesso: una serie di variazioni sul bianco, con qualche aggiunta di ocra per segnare le ombre e gli incarnati. Qui il rapporto luce-ombra si inverte rispetto alla porzione di sinistra del Telero: i due ragazzini sulla destra (uno dei quali dovrebbe essere Scotellaro giovane) ed i due sulla sinistra che camminano verso lo spettatore rivestono un ruolo secondario, sono messi in ombra dall'uso di una materia scura ed afona che mal si amalgama con il terreno e le rocce violacee e trattate in modo molto sbrigativo che emergono in primo piano.

Se la qualità pittorica del primo piano non è eccelsa, diverso è il discorso sui piani di fondo: il candore del gruppo d'ingresso conduce immediatamente lo sguardo alle facciate bianche delle case allineate sulla sinistra con un «giro di bianchi» che parte dal bambino in braccio, scende lungo il corpo della madre fino al piccolo appeso alle gonne; da lì passa a sinistra, attraverso le due galline (bianche anch'esse), al bimbo fasciato allattato dalla mamma (che, osserviamo, è l'unica persona sorridente di tutte le figure del quadro) e, da qui, al braccio ed alla camicia bianca della madre che imbocca il pupo, che fa da tramite al passaggio dello sguardo alle candide facciate delle case, che fuggono in prospettiva chiudendo il cerchio contro i visi della madre e del figlio da cui eravamo partiti. Questa sezione dell'opera è sicuramente la più riuscita, la più bella ed anche dove emerge una sincera partecipazione umana da parte di Levi.



Sezione centrale – Il «giro» dei bianchi

Il «giro di bianchi» delle donne e delle case fa rimbalzare lo sguardo verso i calanchi di destra, dove i bianchi incominciano a tingersi di colore, di verdini, ocre, azzurri e violetti, che diventano poi dominanti, formando una sinfonia astratta che occupa tutto lo sfondo della parte centrale del quadro. Pur essendo disegnata e pensata come tale, qui non vi è alcuna prospettiva: il paesaggio non ha profondità: le case, le rocce, il paesino bianco sullo sfondo, vengono tutte in primo piano. Il tutto accentuato da un cielo schiacciato e quasi inesistente e dalla prospettiva tecnicamente fuori scala degli asini lungo la strada (la donna seduta sul primo asino è più o meno grande come i personaggi che ascoltano Scotellaro in primo piano).



I calanchi



Sezione destra

La terza «porta di ingresso» al quadro è la figura di Scotellaro sulla destra: il viso riprende il colore dell'abito della contadina col bambino sull'estrema sinistra ed è estremamente illuminato al centro di una scena completamente afona: lo si vede immediatamente come se un faro lo illuminasse, ma ci fermiamo lì, è circondato da una massa indistinta dalla quale il colore è stato respinto e rifiutato, il disegno abbozzato senza particolare cura. Non sappiamo se stia parlando di poesia o di politica, sappiamo sicuramente che, nel quadro, parla a se stesso: la luce del suo viso, metafora figurativa della sua passione, non si diffonde a nessuno dell'uditorio, ad uno stuolo di intellettuali travestiti da proletari che sembrano più gli indifferenti di Moravia, che gli intellettuali organici di Gramsci.

Tutta la parte destra è rinchiusa su se stessa, non comunica con il resto del quadro, non parla (pittoricamente parlando) con le donne ed i bambini al di là della strada. Levi deve essersene accorto ed è per questo che ha cercato di ovviare con la fila di asini usati per connettere i due gruppi: peccato che non vengono da sinistra, ma da un punto di fuga anomalo, da un orizzonte inesistente. Nella sezione destra Levi ha rinunciato alla pittura a favore dell'ideologia e, per questo, risulta la più datata e quella che meno parla ai contemporanei ed alla storia dell'arte. Ma anche l'ideologia è solo «descritta», non «rappresentata». La luce che promana da quello che dovrebbe essere il leader del riscatto contadino, lì si ferma, non tocca nessun altro nella folla assiepata, non produce rimandi in altre parti del quadro. Tutto è straordinariamente, insistentemente, volutamente «fermo». I personaggi tutti sono come surgelati nei loro movimenti, nello spazio occupato, non escono, non si muovono, non sfondano: la loro realtà è quella lì, non sanno né immaginano un mondo diverso. L'occhio che corre lungo il grande Telero non vede vie di uscita. Qui non



Sezione centrale

c'è alcun riscatto delle classi subalterne, solo la loro rappresentazione statica. Carlo Levi stesso, spiegando il quadro, ebbe a dire che *«partendo dall'immobilità millenaria, fuori dalla storia, queste persone si affacciano all'esistenza ed il loro percorso è lunghissimo come un trascorrere di secoli».*

Perché tutta la sua poetica è «fuori dalla storia»: il nostro popolo è descritto in una dimensione dove, non dico la lotta di classe, ma nemmeno la cristiana speranza, ha alcuno spazio. Osservate bene i 160 (centosessanta!) personaggi che affollano il quadro: a parte Scotellaro che parla senza guardare i suoi interlocutori con lo sguardo fisso verso un punto imprecisato fuori dal quadro, nessuno, dico nessuno, guarda o interloquisce con un altro. Ognuno è chiuso in sé stesso, preferibilmente con le mani in tasca e guarda da un'altra parte. Persino la madre di Rocco che piange il figlio morto non lo guarda in viso. Persino nella parte più poetica del quadro, quella dove si affollano le madri con i bambini, non c'è rapporto fra di loro, ognuna culla il proprio figlio, nutre il proprio bambino, ma non comunica con la vicina. Scotellaro ragazzino ed il suo compagno vicino guardano ambedue in direzioni diverse.

Dopo il Telero (1961-1975)

Si è già accennato come l'immane lavoro del Telero (circa 60 metri quadrati di pittura) abbia costituito per Levi una vera e propria liberazione, come se il debito che riteneva di avere col proletariato meridionale fosse stato in un certo senso pagato.

È come se si fosse tolto il cilicio ideologico e fosse andato a recuperare «dove lo porta il cuore»: il panteismo organicista delle sue opere migliori.

E sarà questo rapporto con la natura a contraddistinguere la più interessante produzione degli ultimi anni, finché nel 1973 la malattia lo colpirà agli occhi.

La memoria (1957), pur precedente il Telero, possiede degli aspetti anticipatori di quanto seguirà e rimanda al discorso del 'Narciso' già visto per i *Due uomini che si spogliano*. Il volto della madre è infatti un autoritratto in un processo di indentificazione che qui si colloca in un ambiente naturale ove foglie cadenti si trasforma-

no, attorno alla figura, in cespugli ed alberi fioriti. La memoria non è solo della madre, ma del Carlo Levi che sente il bisogno di ritornare alle sue origini, cioè all'inizio, che per lui non è spirituale, ma organico.

Autoritratto (1966), si pone di profilo, come un signore rinascimentale, confermato anche dal blu aulico della camicia che occupa quasi il 50% del quadro. Lo sguardo sembra più riflettere su se stesso che guardare lontano. Il rapporto fra i grigi chiari, il violetto e la massa blu è molto elegante. C'è come il sentimento di una 'nobiltà tradita'.

Levi passerà gli ultimi anni ad Alassio, ormai in un'orgia di luce: i tronchi degli ulivi, dei carrubi, si ingigantiscono, rami e radici assumono forme antropomorfiche, s'intrecciano, amano, partoriscono: ormai la ricerca del rapporto organico fra gli esseri viventi ha superato la superficie, l'epidermide, scaturisce ormai dalla terra stessa come i boschi viventi della letteratura nordica, o, meglio, come un'anima cosmica che tutto e tutti unisce in un comune pagano spirito della vita.

Con *La madre albero* (1973) la metamorfosi organicistica si è completata: l'albero-donna partorisce una nuova natura. Ormai i limiti fra il corpo e l'albero sono scomparsi: restano solamente dei volumi che suggeriscono forme umane.

È il percorso inverso di Sutherland: per lui la natura è metafora dell'umana sofferenza (la corona di spine di Cristo), quindi tutta dentro la storia; nell'ultimo Levi la storia è stata abolita, resta solo un organismo unico dove tutto è sul punto di trasformarsi in un abbraccio panteistico.



Daphne

La forma perde, in questo organicismo, una struttura propria: è l'artista che «entra» direttamente con il proprio vitalismo nel quadro.

L'avventura pittorica di Levi si conclude percorrendo le vie dell'informale e si ferma sul ciglio dell'astrazione.

Il popolo di Levi

Domenico Notarangelo

Quel libro mi fece più comunista. Leggevo delle genti di Aliano e di Grassano, della Lucania, e scoprivo che esistevano poveri più poveri e allora capivo quanto e come fosse giusto essere comunisti. Allora, per noi ragazzi, essere comunista significava lottare per la giustizia sociale, eliminare la miseria e la fame. Volevamo cambiare il mondo. Portavo ancora nell'anima e nel cuore l'eco struggente delle pagine del *Cristo si è fermato a Eboli* quando, meno di vent'anni dopo, dovevo attraversare mezza Lucania per andare a scoprire che quel mondo di miseria e di rassegnazione esisteva davvero, fatto di volti e di rughe, di occhi senza speranza, di calanchi e di capre, di seni avvizziti, di bambini senza avvenire. Di cimiteri senza eroi e senza martiri.

Arrivavano i miei occhi a osservare quel mondo, e mi portavo dietro l'occhio meccanico della mia Rolleiflex per fissare nella storia e nella memoria lunga le immagini di quel mondo che Carlo Levi, appena ieri, aveva cantato per noi e per tutti, per raccontare quella «terra oscura, senza peccato e senza redenzione, dove il male non è morale, ma è un dolore terrestre, che sta per sempre nelle cose». Mi tornava nell'anima l'eco di quelle pagine di «quell'altro mondo, serrato nel dolore e negli usi, negato alla Storia e allo Stato, eternamente paziente», di quella «terra senza conforto e dolcezza, dove il contadino vive, nella miseria e nella lontananza, la sua immobile civiltà, su un suolo arido, nella presenza della morte». Ero arrivato nelle desolate terre della Lucania più profonda e più astrale. Ad Aliano, anno 1966. C'erano appena sette comunisti in quel paesino aggrappato disperatamente sui calanchi argillosi che, col sole o con la pioggia, sempre perdevano pezzi franando a valle verso il desolato greto dell'Agri e portandosi dietro case e campi appena arati.

Tiro fuori dall'archivio immagini di quegli anni ruggenti, quando ad Aliano o a Tricarico, a Grassano e Accettura, a Stigliano ci andavo per fare la rivoluzione proletaria, affido quei fotogrammi in negativo alla stampa digitale, e vedo riaffiorare sulla carta volti depositati nella memoria. È ora di rileggere quelle immagini con gli occhi di oggi, e lo faccio insieme ad altre voci che hanno sensibilità moderne e profonde. Dinanzi a noi scorrono fotografie destinate a entrare in mostra a Torino. Capisco che i miei occhi non bastano e rivedere quelle fotografie, la mia può essere una lettura molto parziale e interessata, e allora chiamo accanto a me una donna, Amila Aliani, scrittrice materana dalla finezza e sensibilità impareggiabili, insieme ci avviamo sui sentieri della scoperta di quel mondo antico dei santi padri contadini. I loro volti scorrono uno ad uno fra le nostre mani trepidanti e commosse, e raccontiamo: la stasi, il lavoro, la gioia nella povertà, e il tranquillo scorrere dell'esi-







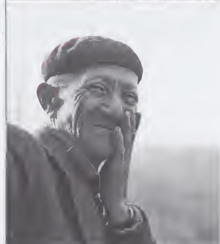
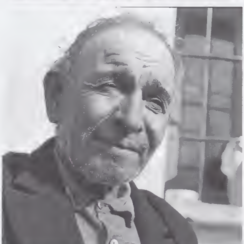
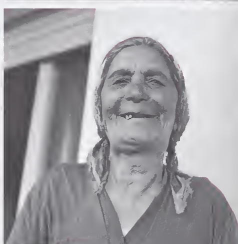






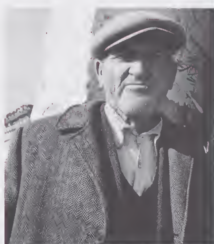




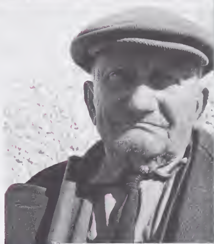










stenza, l'immobilità del tempo e delle cose, la fatica e la stanchezza, e la bellezza di aver vissuto nello scorrere stanco e fatale della disperata esistenza. E c'è la rassegnazione muta di chi non ha visto null'altro che il proprio luogo ed è ugualmente felice perché non ha coscienza di quel che non ha visto e di ciò che ha perso lungo gli aspri e impervi sentieri di una vita senza emozioni e senza amore.

Amila mi chiede di quando, quattro decenni prima, errabondo e commosso per quelle plaghe assolate della «Gagliano» di Carlo Levi, incollavo il mio occhio alla macchina fotografica per fissare immagini che ora riemergono dal lungo sonno per raccontare storie antiche. Cosa vedevo allora? Vedevo volti di uomini e di donne, vedevo asini e uomini e donne legati ad un unico destino. Era la Lucania che il *Cristo* mi aveva illustrato e che mi aveva fatto amare e disperare. Ieri intuivo e fotografavo, oggi guardo e capisco: l'asino lavora, come l'uomo lavora, e l'uno e l'altro si svegliano all'alba, camminano, mangiano, sudano e non si lamentano, non occorre null'altro e si contentano di quello che fanno, e alla fine tornano al paese e alla stalla, nella fatale attesa di riprendere a fare domani quello che hanno fatto oggi e ieri. Di lì a qualche ora, riprenderanno il ritmo lento e usuale della fatica e della rassegnata esistenza: accomunati da un identico destino, senza un pensiero, senza un ideale, senza un desiderio che non sia quello che la giornata finisca per mettere fine al tormento quotidiano della fatica. Senza la gioia di un sogno. Entrambi, uomini e bestie, sanno di esistere per la fatica e per la rassegnazione, e non conoscono l'ambizione di nulla, neppure della furbizia di qualcosa in più. Sembrano calanchi quei volti rugosi, sui quali sono scolpite bocche che non sono labbra, e ti assale il sospetto che quelle bocche non hanno mai baciato un'altra bocca nel conforto dell'amore. Il sole e l'argilla hanno cotto anche i loro cuori.

Asini e uomini e donne: le mie foto arrivano a trent'anni dal confino di Carlo Levi, eppure sembrano immagini di una storia eterna, dove le ore trascorrono nella fissità del destino, e datano un'epoca che solo più tardi verrà spazzata via. Dovevano essere, le mie, le ultime immagini di quel mondo immobile e angosciante che il *Cristo* leviano aveva sciorinato dinanzi agli occhi stupefatti e solidali del mondo intero, ed erano destinate a diventare l'ultima rappresentazione di un mondo destinato ad essere spazzato via. Da chi? Sentivo l'orgoglio comunista di essere stato partecipe della grande battaglia rivoluzionaria ingaggiata per cambiare il mondo, e allora avevo una sorta di intuizione che bisognava in qualche modo documentare gli ultimi epigoni della storia contadina: fissarli nei volti di chi, sotto il sole dardeggiante sulla montagna d'argilla o frustati dal vento gelido che soffia dai picchi innevati del Pollino e del Dolcedorme e dell'Alpi, ne sentiva la pelle rinsecchirsi come corteccia d'ulivo, volti nei quali solo gli occhi restavano a illuminarsi di un'ultima speranza.

Tutto questo volevo fotografare, insieme ai primi segni del cambiamento imminente: i bambini soprattutto, i nipoti di Dio, che mai più dovevano indossare i panni laceri dei padri contadini, i quali stavano già sillabando le parole belle della libertà

e del riscatto, finalmente sottratti al rischio della malaria che faceva gonfiare la pancia, senza il volto segnato delle pustule, senza i patimenti della fame. Ero arrivato appena in tempo a fotografare gruppi di bambine e di bambini costretti a percorrere a piedi sette chilometri all'andata, sette al ritorno dalla frazione al paese, dal paese alla frazione, sotto il sole o con la pioggia, al freddo e al gelo per andare a lezione nell'unico edificio di scuola media di Aliano. Posavano, quei bambini, dinanzi all'occhio della mia macchina fotografica perché sapevano che la loro immagine dovevano vederla stampata sulle pagine del quotidiano comunista e che qualcosa doveva cambiare perché era arrivata la battaglia politica e sostenere la loro causa, il diritto ad un mezzo di trasporto. Come infatti accadde.

E accadde anche che di lì a pochi anni, meno di un lustro, sindaco di Aliano diventasse una donna, Maria Santomassimo, nipote di prete, iscritta all'Azione Cattolica, candidata in una lista che non fosse democristiana come era sempre stato. Prima donna eletta sindaco in Lucania, in una lista che aveva come simbolo la falce e martello del Pci. E accadde ancora che in quegli anni, ad Aliano, tornasse Carlo Levi per essere tumulato nella terra nuda del piccolo camposanto in cima alla collina dove, l'uno dopo l'altro, se ne andavano a farsi seppellire i protagonisti di *Cristo si è fermato a Eboli*.

Questa è storia, è la storia che volli fissare nelle immagine di quelle fotografie, ora sottratte dal silenzio dell'archivio, dove altre immagini, a decine e centinaia di migliaia vivono non dimenticate, solo nell'attesa di essere pazientemente riammesse nel circuito della vita e della memoria. Una Lucania e un Mezzogiorno che la politica ha cambiato dopo la disperazione delle pratiche magiche, dopo il lungo silenzio della storia. E vanno, queste immagini, a vivere nella sala dedicata a Carlo Levi e Giorgio Amendola, a Torino.

Il poeta dal viso lentigginoso che ispirò Lucania '61

Giovanni Caserta

C'è un passaggio dell'*Uva puttanella* in cui Rocco Scotellaro, discorrendo della propria amicizia con Carlo Levi, parla di «amore della propria somiglianza».[1] In realtà, forse è meglio e più giusto parlare dell'amore della propria diversità. Nelle amicizie, infatti, con ogni probabilità, a legare di più è la diversità. Tipica è l'amicizia che legò Petrarca a Boccaccio, Virgilio ad Orazio, fra loro tanto diversi. Nell'amico, in definitiva, si finisce con l'amare quello che non si è e che si vorrebbe essere. Ciò spiega perché, non di rado, gli amici vengono mitizzati, cioè idealizzati.

Quando Carlo Levi conobbe Rocco Scotellaro era il maggio del 1946. Era in giro per la Lucania Basilicata, impegnato nella campagna per il referendum istituzionale. Il giorno precedente, a Grassano, ne era stato cacciato in malo modo. A Tricarico, invece, un giovane gli si avvicinò, «piccolo, biondo, dal viso lentigginoso, che sembrava un bambino».[2] Era Rocco Scotellaro, che, preso in consegna Carlo Levi, lo portò in giro per il paese, a visitare i luoghi più caratteristici di esso, la sua casa e quelle dei contadini. L'amicizia nacque così. Da quel momento Rocco Scotellaro, nella corrispondenza privata, ma anche nelle manifestazioni pubbliche e negli scritti critici, per Levi fu quasi sempre e solo Rocco, ad indicare una familiarità, ma anche una forma di protezione tanto affettuosa quanto paterna, se non paternalistica. Dal suo canto, Rocco Scotellaro vide in Carlo Levi, al solito, «don» Carlo, o, nei momenti di confidenza e rilassatezza, confidandosi con altri, il «fratellastro» (ma non fratello).[3]

Si trattava, in effetti, di due personalità con storie assolutamente diverse. All'epoca del loro primo incontro, Rocco Scotellaro aveva solo ventitré anni; Carlo Levi ne aveva quarantaquattro. Scotellaro era socialista da tre anni, da quando, cioè, il 4 dicembre 1943, si era iscritto al Psi; Carlo Levi faceva invece parte del Partito d'Azione, che era più un movimento che un partito. Rocco Scotellaro era già sindaco del suo paese e partecipava attivamente al movimento della occupazione delle terre, scrivendo, tra un atto politico e l'altro, poesie; Carlo Levi, pigro e lento, era un intellettuale affermato, che si occupava anche di politica, ma sempre in forma distaccata e, comunque, a livello prevalentemente culturale e giornalistico. Rocco Scotellaro era un giovane di provincia, con tutti i complessi e i problemi della provincia, per di più meridionale, cioè contadina; Carlo Levi veniva dalla illuminata città di Torino, centro della Resistenza, città di Gobetti, Gramsci, Treves, Tasca, Togliatti, e della Fiat operaia. Solo casualmente si era trovato a vivere per pochi mesi nel Sud, rimanendone impressionato, fino a descriverne lo stato di miseria e di desolante «ozio borbonico». Era intellettuale vezzeggiato, sia come scrittore sia come pittore.

Scotellaro proiettava in lui tutti i suoi sogni di libertà, riscatto, progresso e successo; Levi vedeva in quel giovane realizzarsi i suoi pensieri o sogni o speranze per il riscatto di un popolo che si liberava da solo, secondo il suo concetto di «autonomia contadina». Il paese di Tricarico, di conseguenza, con il suo sindaco contadino e poeta, poteva configurarsi come la realizzazione e attuazione del sospirato «Comune rurale autonomo».

Carlo Levi, per Rocco Scotellaro, rappresentava la bontà, considerata la condiscendenza con cui, uomo del Nord, si piegava a lui, alla sua famiglia e alla sua umile gente. In una lirica a lui dedicata nel 1950, e che portava, appunto, il titolo di *Bontà*, così si esprimeva «Sei buono più tu / dei quattro leoni / che fumano buoni / il sigaro d'acqua / a Piazza del Popolo».[4] Nello stesso 1950, quando era in carcere a Matera, tra l'8 febbraio e il 25 marzo, leggendo ai compagni di cella il *Cristo si è fermato a Eboli*, da lui definito il «più appassionato e crudele memoriale dei nostri paesi», tale «da fare schiattare i signori nel sonno», così ne definiva l'autore «Non è un amico, come non può esserlo il padre, la madre, il fratello.


Levi con Maria Santomassimo, Sindaco di Aliano (1974)

Amico è l'avvocato, il medico, il testimone, il deputato, il prete. Quest'uomo è un fratellastro mio, nostro, che abbiamo un giorno incontrato per avventura. Ciò che ci lega a lui è la fiducia reciproca per un fatto accaduto a lui e a noi e un amore della propria somiglianza».[5]

E, invece, come si diceva, sarebbe stato meglio parlare di amore per la propria diversità. Levi era per Scotellaro l'altra metà della propria anima, come Virgilio per Orazio. Con qualcosa in più. Scotellaro era l'uva puttanella; Levi, nella sua solenne superiorità, gli corrispondeva condiscendente con i suoi consigli e la sua «protezione», facendogli da tramite presso l'«altra» Italia, soprattutto culturale. È scontato infatti che, al di là dell'attivo impegno politico, cui lo trascinavano le circostanze di paese, suprema e autentica aspirazione di Scotellaro, peraltro confessata a più riprese agli intimi, era la poesia, ancorché sostenuta e ispirata da «preoccupazioni» sociali. Fu Carlo Levi, direttamente o indirettamente, a metterlo in contatto con Giorgio Bassani, Italo Calvino, Giulio Einaudi, Cesare Pavese e, quindi, via via, per orizzonti e impegni sempre più larghi, con Carlo Muscetta, Adriano Olivetti, Natalia Ginzburg, Manlio Rossi Doria, Vito Laterza, Geno Pampaloni, e altri. Cosa non avrebbe fatto Scotellaro, pur di pubblicare con una grossa casa editrice. Grazie a Carlo Levi e a Muscetta fu in trattative con Einaudi, per la raccolta delle poesie *È fatto giorno*; poi, quando la cosa fallì, riuscì, per in-

tercessione di Eugenio Montale, e soprattutto della signora Montale, ad avere un impegno di pubblicazione con Mondadori. Non riuscì a vederne la realizzazione a causa della morte sopraggiunta nel dicembre del 1953. Il volume uscì nel 1954, a cura e con prefazione proprio di Carlo Levi, che, più che di Mondadori, era amico e autore di Einaudi.

È molto importante sottolineare come le uscite pubbliche di Levi, quale critico e interprete di Scotellaro politico e poeta, siano tutte avvenute dopo la sua prematura scomparsa. Non si può quindi valutare quale sarebbe stata, nel tempo, la reazione di Scotellaro a certe letture leviane e se mai, come spesso accade, si sarebbe un giorno ribellato al padre e maestro, o semplicemente fratellastro. Molte amicizie tra intellettuali, come è noto, sempre in sé difficili, finiscono in contrasti e odi irrimediabili. Questa eventualità non si è potuta dare per Levi e Scotellaro, proprio per la morte del giovane poeta lucano, sicché, secondo alcuni, Levi poté compiere su di lui, in tutta libertà, ogni operazione di «privatizzazione». Sta di fatto che, solo dopo la morte di Levi, si sono levate le prime forme di critica severa alla sua operazione, non di rado provenienti proprio da quelli che gli furono amici. E si sono seminate riserve circa la pubblicazione di *È fatto giorno* nel 1954, sui cui testi Levi, come appare chiaro, intervenne con una ridistribuzione della materia, oltre che con correzioni, aggiunte ed espunzioni, anche consistenti, offrendo, alla fine, un'opera complessivamente più organica e più raffinata, certamente migliore sul piano della riuscita poetica, ma non fotocopia dell'originale, che, come è facilmente comprensibile, era tutto da rivedere e, si direbbe, da dirozzare.

Ed è successo allora uno «scandalo» inutile, perché a nessuno sfugge che simili operazioni rientrano nei comportamenti e nei programmi normali e legittimi di qualunque casa editrice. Correttori e revisori, presso la casa editrice Einaudi, erano, in quegli anni, Italo Calvino, Cesare Pavese e Natalia Ginzburg, che rividero e corressero testi di scrittori ben più importanti di Scotellaro, o destinati a diventarlo. La anormalità del caso Scotellaro, tutt'al più, consiste solo nel fatto che l'autore non ebbe modo di prendere visione dei suggerimenti e correzioni e, quindi, non poté esprimere un assai improbabile dissenso o un altrettanto certo consenso. Quello che invece va detto, perché rende singolare l'operazione di Carlo Levi, è il fatto che di quei testi egli dava anche una lettura-interpretazione. Il che, in sé, ancora una volta, non costituirebbe nulla di eccezionale, se l'analisi-interpretazione si risolvesse in un legittimo giudizio estetico. Il fatto è che i testi di Scotellaro non erano solo testi letterari, perché, proprio come gli scritti e le pitture dello stesso Levi, erano sempre carichi di un significato politico-sociale e, insomma, ideologico, sicché è rimasto sempre il dubbio che Carlo Levi abbia fatto dire a Scotellaro solo quelle cose che erano sue. Simile operazione sembrerebbe confermata dalla insistenza con cui Levi batté su certi motivi dell'opera scotellariana, che erano, pari pari, conferma e sostegno alle proprie teorie. Se poi si considera che tutti i manoscritti di Scotellaro furono nelle mani di Levi, il quale sapientemente li centellinò nel tempo, puntualmente facen-

dosene prefatore, si capisce che il sospetto, almeno per alcuni lettori, può diventare una certezza. In altre e più esplicite parole, Levi non sarebbe più soltanto l'editore e amico di Scotellaro, ma anche il suo interessato manipolatore, avendolo utilizzato a propri fini o, come si dice, *ad usum delphini*, costruendoselo a sua immagine e somiglianza.

Che queste accuse siano venute alla morte di Levi, come si è detto, e proprio dall'interno della corona dei suoi vecchi amici, è cosa che la dice lunga sulla sincerità e disinteresse con cui si intrecciano i rapporti tra intellettuali. Ma la cosa ha importanza in sé relativa. Quello su cui, però, non possono e non devono esserci dubbi è l'onestà e «innocenza» dell'operazione leviana, che, dettata da profonde e schiette convinzioni, Levi andò fraternamente rafforzando per tutta la vita, spesso riproponendo testi scritti anche anni prima, secondo una circolarità che, come si è scritto in altre occasioni, talvolta è anche uniformità e monotonia.[6] L'ha fatto per sé e per le sue cose, ed era logico che lo facesse, con altrettanta onestà, con Scotellaro. Gli si può rimproverare, tutt'al più, che, conservandolo tutto per sé e tanto gelosamente, egli, suo malgrado, abbia finito con l'escludere il suo «pupillo» dalla circolazione in ambienti diversi e più ampi, provocandone una graduale quanto inevitabile emarginazione nel panorama letterario del Novecento italiano. Del resto la stessa cosa han fatto gli amici e *familiares* per Carlo Levi, riducendolo a livello del buon «don Carlo», quasi un barone di una lontana provincia meridionale.

Tutto cominciò con la prefazione all'*È fatto giorno* del 1954; poi continuò con il discorso commemorativo nel convegno di Matera (6 febbraio 1955) e, quindi, con le prefazioni all'*Uva puttanella* (1955 e 1964) e a *Uno si distrae al bivio* (1974). A partire da *È fatto giorno*, infatti, e suggestionato dal titolo del libro, ma ancor di più dal corpo prevalente delle liriche, quelle che cantavano l'impegno sociale del giovane poeta a favore delle plebi meridionali, in Scotellaro e con Scotellaro Carlo Levi salutò il risveglio del Mezzogiorno e del popolo contadino, desto «per la prima volta, per la prima volta vivente e protagonista della propria storia».[7] Ed era affermazione, peraltro, assai importante, se raffrontata con le critiche che, per altro verso, assai erroneamente venivano mosse a Carlo Levi e al suo *Cristo*, cui si attribuiva l'errore di aver cantato e quasi sognato l'immobilità del mondo contadino, auspicandone la chiusura su sé stesso, fino a volerne fare un'isola incontaminata dalla civiltà industriale e moderna. Quasi una riserva indiana. Non era però questo il parere di Rocco Scotellaro, il quale, come si è visto, sosteneva, al contrario, che il *Cristo si è fermato a Eboli* era tanto «appassionato» e tanto «crudele» da togliere il sonno ai padroni. E ne rideva Levi, che, se avesse voluto idoleggiare il mondo contadino, non avrebbe scritto le pagine drammatiche che scrisse sulla miseria e sulle condizioni di abbandono dell'intera provincia materana, o sulle condizioni igienico-sanitarie dei Sassi. Né si spiegherebbe il suo piano di lotta alla malaria e di risanamento delle plaghe invase dalla morte, attentamente preparato e inviato alle autorità materane. A più riprese, anzi, in seguito, e quasi con le stesse parole, ebbe a dire che, se aveva rappresentato

l'immobilità delle terre di Aliano, era stato solo perché voleva che quel mondo di umiliati e offesi si muovesse. Ed è in questa ottica di trasformazione, di riscatto e di libertà che va letto il suo amore e la affettuosa «adozione» di Rocco Scotellaro, che, con le sue iniziative politiche e sociali, con la sua partecipazione alle lotte contadine, con i suoi veementi comizi e la sua gridata poesia, gli diede l'impressione che il miracolo, in poco tempo, cioè nell'arco di appena dieci anni, dal 1935-36 al 1945-46, si era compiuto. Era nata un'alba nuova. E riusciva anche a spiegarne le ragioni «storiche», rievocando la nuova condizione politica e culturale che si era creata all'indomani della caduta del fascismo, con la Resistenza, con la nuova Italia repubblicana e con l'epico movimento della occupazione delle terre. Sta di fatto che, nella prefazione al *L'Uva puttanella* (1955), discorrendo di Resistenza e Movimento contadino, il «Movimento» era presentato con la lettera maiuscola, proprio come «Resistenza». Quei due eventi, cioè, stavano a significare, secondo Levi, due esperienze «di vita che hanno rotto i precedenti modi e una cultura chiusa e decadente: tutto quello che di vivo oggi – si leggeva ancora – si esprime nell'arte e nella poesia, direttamente o indirettamente ne deriva».

Non era, questo, a dire il vero, un concetto solo leviano; ma Levi lo aveva fatto suo e lo diffondeva in tutti i suoi interventi, ancorché solo leviana, e piuttosto discutibile, anche nella forma barocca, potesse apparire la convinzione che la rivoluzione era stata «rottura di un mondo cristallizzato, ...scoperta di una realtà umana e collettiva, ...fraternità con gli uomini e le cose, ...autonomia assoluta dagli idoli dello Stato, della Classe, del Partito, della Gerarchia, ...impulso vitale, ...affermazione dei più alti valori umani nelle loro forme più semplici, ...invenzione quotidiana del proprio coraggio di fronte al mondo, ...presenza sentita come necessaria, e legata agli altri in un rapporto continuo e vitale», che avrebbero «lasciato per sempre indietro gli incanti del formalismo e dell'estetismo, e tutti i modi e le forme dell'evasione e della rinuncia».[8] Quindi, di simbolo in simbolo, di analogia in analogia, e di maiuscolo in maiuscolo, Levi finiva col fare di Rocco Scotellaro, rispetto al mondo contadino del Sud, quello che Piero Gobetti (altro grande mito del pensiero e degli affetti leviani) era stato per la classe operaia. Talché, come Gobetti era stato espressione «autonoma» della classe operaia del Nord, così Rocco Scotellaro poteva dirsi espressione «autonoma» del popolo contadino del Sud.[9] Il che era potuto accadere solo perché egli era uscito dall'interno di quel mondo e faceva tutt'uno con esso. «Era infatti nato» dice Carlo Levi «con evidenti forzature da un artigiano contadino in uno di quei paesi della Valle [*con la lettera maiuscola*] del Basento che è ancora oggi una delle più chiuse zone contadine. Il mondo dei suoi sentimenti è il loro mondo». I contadini e Scotellaro finivano, perciò, col diventare un'unica cosa. I contadini, continuava infatti Carlo Levi, si riconoscono in lui «come in un fratello e non soltanto per quanto c'è di nuovo, di positivo, di moderno, di attivo nei suoi pensieri e nei suoi sentimenti, nella sua azione politica e sociale... ma anche per le parti più deboli e incerte della psicologia contadina».[10]

Rocco Scotellaro era, dunque, l'intellettuale più organico che si potesse immaginare per quel mondo, perché aveva fiducia in esso. Tale l'avrebbe ritenuto anche Gramsci, se bene interpretato e non affidato alle elucubrazioni di alcuni suoi nipotini. Ma ognuno – diceva in tono sarcastico Carlo Levi – ha i suoi nipotini.[11] E purtroppo esistevano i «nipotini» di Gramsci, così come, in seguito, sarebbero esistiti i nipotini di Levi. Invece, non meno di Gramsci, Levi sentiva e sottolineava le debolezze, i limiti e le responsabilità della vecchia classe intellettuale meridionale, figlia della borghesia, che, nelle sue manifestazioni migliori, a voler lasciar da parte la larga schiera dei «luigini», tra un lamento e una denunzia, non riusciva a scendere in mezzo al popolo e a farsi popolo, come invece riusciva di fare a Rocco Scotellaro, che, guardato con aria indispettita dai vecchi intellettuali alla finestra, stava in piazza, in mezzo ai contadini e, ponendosi al loro stesso livello, rosso di viso e di capelli, parlava e arringava, spingeva ad agire, e agiva. Il nuovo intellettuale meridionale, insomma, per usare una espressione cara a Rafael Alberti, e quale sarebbe piaciuto a Gramsci, era finalmente sceso nella «calle», cioè nella strada.

Questa era la straordinarietà della nuova rivoluzione meridionale. Il meridionalismo classico, infatti, «non aveva toccato né mosso il mondo contadino, perché mancava della fiducia in esso. Giustino Fortunato non aveva fiducia nel mondo contadino del suo tempo, ma tutt'al più, e in modo nobilmente sconsolato, in un'astratta libertà. Guido Dorso, questo Machiavelli del Mezzogiorno, non aveva fiducia nel mondo contadino e aspettava la necessaria rivoluzione, che avrebbe rinnovato la struttura che egli con tanta profondità aveva analizzato e criticato, da una occasione storica che gli parve affacciarsi poco prima della sua morte e svanire ...».[12] Il meridionalismo classico, peraltro – bisognerebbe aggiungere – non solo non aveva fiducia nel mondo contadino, ma, ancor di più, non aveva la fiducia di esso. Erano tutte condizioni, che, invece, si erano create con Rocco Scotellaro, il quale era non più il rappresentante del popolo contadino, ma, più semplicemente, il popolo contadino.

Per questa identità col mondo che lo circondava, che si stava svegliando e che lui, Rocco Scotellaro, aveva contribuito a svegliare, il destino del poeta era tutto da consumarsi nel paese, tra i contadini, di cui, anche in senso amministrativo, egli era il Sindaco. Perciò, quando, dopo la grande delusione del carcere, Rocco Scotellaro prese la decisione di andar via dal paese, per seguire la «sua» strada, Carlo Levi glielo sconsigliò[13]. Era come se gli togliessero un idolo. Quando, però, la decisione fu presa e Scotellaro si diresse a Portici, facendosi «uva puttanella» nel mondo più vasto, anche allora Levi ne dette una epica interpretazione, pur essendo, quella fuga, segno di una sconfitta e di un ritiro dalla militanza attiva, e pur significando essa la concreta impossibilità di risolvere il problema meridionale dall'interno, attraverso l'autonomia. Azzardava perciò a scrivere che l'«uva puttanella» erano i contadini meridionali, che, come contadini russi che avevano fatto la rivoluzione socialista indicando una nuova via all'Europa e al mondo, ora si disseminavano idealmente per l'Italia e per l'Europa. Con Rocco Scotellaro ancora a far da capo e da portavoce,

essi portavano la loro rivoluzione e il proprio senso della libertà, su cui si sarebbe costruito, insieme col loro destino, quello di tutti gli uomini.[14]

Il tutto rientrava in una mitologia abbastanza complessa, che aveva una sua logica. La Lucania Basilicata, aveva proclamato solennemente Carlo Levi, è l'umanità autentica (e quindi «contadina») che è in ognuno di noi. Essa, però, è stata a più riprese violata e violentata dalla storia. Ora insorgeva in difesa di sé stessa e per il proprio riscatto. Era l'umanità che chiedeva di potersi finalmente affermare e trionfare. Non è un caso che, in quegli stessi mesi, Carlo Levi stesse scrivendo il saggio-romanzo *Il futuro ha un cuore antico* (1956), che, dedicato alla rivoluzione russa, ne faceva sentita celebrazione, in quanto, secondo il suo pensiero, essa aveva portato in superficie il mondo contadino e ne aveva decretato il trionfo, costruendo una società nuova e moderna, quella socialista, che non solo non rinnegava l'uomo, ma anzi lo recuperava, facendone il centro motore e il fine ultimo. Tale, appunto, era il senso di un futuro che aveva il cuore antico. E non è meraviglia che proprio in Russia Carlo Levi leggesse le poesie di Rocco Scotellaro, tra il plauso e l'ammirazione degli ascoltatori, avidi di sapere di quello straordinario giovane, che aveva guidato e cantato la rivoluzione meridionale.[15]

Con grande «coerenza» e significativa concomitanza, dunque, nella prefazione al *L'uva puttanella* del 1955 Carlo Levi poteva scrivere che «l'uva puttanella non sono, come ha fantasticato qualche critico, i letterati decadenti, non è il gusto per l'incompiuto, per l'informe e per l'infantile, non è il vittorinismo e il pavesismo di maniera, non è una questione letteraria, non sono le ghiotte citazioni di Costanzo o di Parzanese, non è una battaglia arcadica: l'uva puttanella è il mondo contadino che per la prima volta si muove, che per la prima volta prende coscienza di sé, e pur sentendo la disperazione e l'angoscia della sua nuova lotta, pur sentendo il peso tradizionale delle forze che tendono a chiuderlo nella secolare immobilità, delle forze estranee del blocco agrario e dello Stato tradizionale, e di quelle interne del mancato sviluppo del costume e della miseria e della rassegnazione e della servitù, tuttavia si muove e non torna indietro e oscuramente si dice che, forse, gli ultimi saranno i primi».[16]

Insomma, tra ammissioni e concessioni, tra dubbi e smorzate antitesi, le fragili spalle di Scotellaro venivano caricate di una missione che poteva dirsi storica e planetaria, quasi messianica. La mitizzazione, che, strano destino, veniva operata sul libro più pavesiano e vittoriniano che Scotellaro avesse scritto, era bella e compiuta. Il popolo meridionale, secondo le parole di Levi, abbandonava «la sfiducia e il disamore, l'inesistenza e la chiusura in sé, la morte e il ritorno alle difese magiche, il paese sul monte inaccessibile, il sasso e la caverna del brigante»(oasi verde della triste speranza), per creare un «movimento che non tornava indietro, che non si rivolgeva a guardare il nero della notte da cui era partito, ma che camminava sui sentieri verso l'alba nuova».[17]

Tutto questo è la grande tela di *Lucania '61* (metri 3,20x18,50), che, dipinta negli anni dell'ultimo neorealismo, e rivolto alla celebrazione di una ricorrenza storico-po-

litica di grande rilievo, il centenario della Unità d'Italia, si caricava di una simbologia etica e sociale che, partendo dall'«occasionale», voleva essere una rimeditazione di tutto un processo, che andava ben al di là della liberazione dallo straniero, troppo ristretta nel suo significato politico, se non angustamente strategico-militare. In gioco, invece, c'era l'uomo e l'umanità, cioè, per ribadirlo in via definitiva, la Lucania Basilicata che è in ognuno di noi. L'artista e l'ideologo vi si ritrovavano felicemente d'accordo, e anzi in perfetta sintonia. La pittura di Carlo Levi, del resto, non fu mai arcadica. Fu pittura della paura che voleva liberare dalla paura. Egli dipingeva con lo stesso animo con cui, a suo parere, Scotellaro faceva versi e parlava. Né si sapeva mai se facesse poesia o parlava, così come, quanto a Carlo Levi, era difficile sapere se dipingeva o scriveva. Si può anzi tranquillamente dire che il *Cristo si è fermato a Eboli* e *Lucania ´61* sono da considerare i due massimi capolavori di Levi. E non era senza significato che il libro diventava, per dir così, la trasposizione, per una comunicazione più ampia, di quanto l'autore aveva dipinto a Grassano e ad Aliano, così come, *Lucania ´61*, operando «in senso inverso, trasportava in una grande tela, e in una sintesi altrettanto felice, tutto il mondo, le miserie e le speranze di giustizia e libertà, che erano nel *Cristo si è fermato a Eboli*».[18]

1 R. SCOTELLARO, *L'Uva puttanella*, Bari, Laterza, 1955, p. 123.
2 C. LEVI, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p. 36.
3 R. SCOTELLARO, *L'Uva puttanella*, cit., p. 124.
4 R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, Milano, Mondadori, 1954, p. 183.
5 R. SCOTELLARO, *L'Uva puttanella*, cit., pp. 123-124.
6 G. CASERTA, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, Venosa, Osanna, 1996, p. 146.
7 C. LEVI, Prefazione a *È fatto giorno*, p. 10.
8 C. LEVI, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p. 32. Il corsivo è nel testo.
9 C. LEVI, Prefazione a *È fatto giorno*, p. 11; ma anche Prefazione a R. Scotellaro, *Uno si distrae al bivio*, Matera, Basilicata, 1974, p. X.
10 C. LEVI, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., p. 21.
11 Ivi, p. 24.
12 Ivi, p. 24.
13 Ivi, p. 14.
14 Ivi, p. 23.
15 C. LEVI, *Il futuro ha un cuore antico*, Torino, Einaudi (edizione «Nuovi Coralli»), 1976, p. 254.
16 C. LEVI, Prefazione a *L'Uva puttanella*, cit., pp. 22-23.
17 Ivi, p. 27.
18 Cfr. G. Caserta, *Nuova introduzione a Carlo Levi*, cit., pp.12-13.

Carlo Levi
parla del Telero

affaccendate e dei fanciulli dal viso melanconico, appoggiati agli stipiti, si leva sul paesaggio spoglio, accanto ai ragazzi, il giovane rocco adolescente. Volge l'ora. Si avanzano le ombre, i contadini risalgono come ogni sera verso il paese già oscuro. Lunghe file con gli asini e le capre, come legati ad un moto che si ripete da sempre, ogni giorno all'andare degli animali, allo spazio dei passi, al rumore degli zoccoli dei muli sulla terra, ai fili dei finimenti, all'ondeggiare dei basti e dei cesti. Un contadino precede le bestie, la donna, il figlio: ecco l'or del velluto, dei panni infangati, della terra. La sua donna è alta in groppa col suo bambino come una fuga in Egitto: bianca come l'argilla dei monti desolati; e dietro viene la lunga fila nera: capre, donne, pecore, argille ed ombre. Sotto, il deserto dei campi, verso la piazza.

La piazza è colma di gente che ascolta Rocco che parla; alla finestra, lontani e isolati si affacciano dal tempo i grandi morti di Lucania, gli antichi meridionalisti: Fortunato, Nitti, Dorso. Sotto di loro permane, sul muretto, la fila curva di disoccupati e dei vecchi, uomini in attesa, senza speranza, giù fino al disoccupato dal colore delle stoppie che chiude in basso la fila ed il quadro, e al cane che dorme come morto. Sulla piazza all'ombra della chiesa i vecchi parlano gli eterni discorsi in gruppi o solitari, si appoggiano al bastone nel tempo fermo.

E gli uomini aspettano con il viso sulle mani, con le mani intrecciate o appoggiate alle ginocchia, le inutili mani che non trovano lavoro. Ma davanti a loro è un altro mondo che nasce: sul volto di Rocco scintilla la luce di una interna energia che nuova si esprime: attorno a quel centro luminoso si svolge la grande spirale degli uomini che nella parola trovano per la prima volta il senso ed il valore dell'esistenza. Eccoli tutti, i compagni e i fratelli, i personaggi della storia, i protagonisti veri.

Che cosa dice Rocco? È il suo un comizio, un discorso politico o è una poesia quella che egli sottolinea col gesto della mano? Forse l'uno e l'altro insieme, forse egli dice i suoi versi, la marsigliese contadina. Spuntano ai pali ancora / le teste dei briganti, / e la caverna / l'oasi verde della triste speranza: / lindo conserva un guanciale di pietra... / Ma nei sentieri non si torna indietro. / Altre ali fuggiranno dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova.

L'alba è nuova per questi uomini: eccoli giovani e vecchi, pastori e operai e fanciulli intenti ad ascoltare ed ascoltarsi, testimoni e protagonisti: eccoli, i contadini ed i poeti, e fra essi il maggiore, Umberto Saba e tra la folla l'autore e i personaggi del *Cristo si è fermato a Eboli* e quelli dell'*Uva puttanella*, una folla che cresce, che diventa infinita: un mondo nasce con la parola e l'immagine.

Ecco il quadro guardiamolo ora insieme nelle sue parti in modo semplice e diretto come io spero di averlo dipinto.

Ecco davanti a noi è la Lucania con il suo contenuto di umanità, di dolore antico, di lavoro paziente, di coraggio di esistere. Un paese intero vive in quest'opera nelle vicende e nei volti dei suoi personaggi. Partendo dall'immobilità millenaria, fuori dalla storia, queste persone si affacciano all'esistenza ed il loro percorso, come quello del quadro, è, in breve spazio, lunghissimo come un trascorrere dei secoli.

Il filo conduttore di questo percorso è Rocco Scotellaro, il poeta della libertà contadina. Ci appare ragazzo col viso lentigginoso, pieno di melanconica speranza; uomo sulla piazza, con i compagni di un mondo che si è aperto, morto nella grotta da cui cominciano i tempi. Siamo nella grotta verde, in presenza della morte.

Le donne stanno attorno al morto bianco, dal viso bianco, strette nell'antico lamento: due madri piangono il figlio morto. Le due madri, la terrena e la celeste, piangono e raccontano la vita del figlio, con i loro visi antichi, raccolta di amore e di dolore. Narrano della nascita della povertà, della vita spesa per gli altri, della bontà, della poesia, dell'acerba morte. Con le madri sono le donne avvolte nei veli del costume e le giovani in lacrime o chiuse nel nero del lutto e della vita e con la figura solitaria del vecchio vice-sindaco amaro e la vecchia che sembra vaticinante; tutto intorno la grande spirale delle figure femminili simili a un nero volo di uccelli, fino alla maga, in alto, dove si mostra il cielo. Dall'apertura della grotta appare una valle lontana: è il cimitero e la tomba di Rocco. Nella grotta, tra la famiglia e gli animali, il lamento si perde e si trasforma nel sonno.

Una grande contadina dalla pelle arida di sole e di terra tiene in braccio il bambino addormentato.

Nell'ombra verde della grotta, nel sonno dell'asina che raschia, tra gli attrezzi e le provviste, tra il pane e i lambasciuni, vicino alla vecchia vaticinante, una bambina dalla gamba fasciata guarda con gli intensi occhi neri. E guarda il monaciello vestito per voto e le donne che vegliano il sonno e i sospiri; i bambini sono stretti nei letti, sdraiati, incrociati o in braccio alle donne e le capre circondano la culla appesa dove dorme un lattante. E il buio della grotta brulica di forme.

Ma le ore passano, fuori è giorno alto, nel vicolo si svolge la vita del vicinato; piedi si muovono e passano; chi porta in capo chi siede lavorando davanti alla porta, chi allatta, chi nutre il bambino, chi stende il bucato, chi parla, chi ascolta. Una grande donna incinta, bianca nei suoi grembiali, sotto gli occhi delle compagne

1 Linuccia Saba
2 Rocco Scotellaro morto
3 Serafina Scotellaro
4 Anna e Marina Rossi-Doria
5 Francesca Armento, mamma di Scotellaro
6 Innocenzo Bertoldo vice-sindaco di Tricarico
7 Rocco Scotellaro giovane





8 Carlo Levi
9 Umberto Saba
10 Carlo Muscetta
11 Michele Parella
12 Rocco Schiavone
13 Renato Guttuso
14 Rocco Scotellaro adulto
15 Guido Dorso, Giustino Fortunato, Francesco Saverio Nitti, Giuseppe Zanardelli









Per una lettura intertestuale di Lucania '61

Giovanni Caserta

È regola stabilita che un testo si legga da sinistra a destra, così come si scrive. Almeno da noi. Carlo Levi, nella lettura della grande tela *Lucania '61*, ha seguito questa regola. Il fatto è che, seguendo questo movimento, si trova a partire dalla morte di Rocco Scotellaro, sicché, andando da sinistra verso destra, finisce con l'andare a ritroso nel tempo. Non è facile capire se si tratta di un fatto casuale o voluto. Se si tratta di un fatto voluto, la morte



di Rocco Scotellaro, anziché essere la fine di una vicenda, potrebbe essere l'inizio di un mito e, quindi, di una nuova storia, che è diversa, se non proprio contrapposta a quella che si legge in alto, nella estrema destra della tela. Qui, infatti, affacciati ad una finestra, ad osservare e anche un po' indispettiti, senz'altro seminascosti, sono Giustino Fortunato, Giuseppe Zanardelli, Francesco Saverio Nitti e Guido Dorso, che, con diversi modi di pensare, tutti si interessarono alla questione meridionale.

Giuseppe Zanardelli era bresciano. Era nato il 29 ottobre 1826. Morì il 26 dicembre 1903. Nel 1848 partecipò ai moti liberali di Lombardia. Dedicatosi al giornalismo, nel 1859 partecipava alla seconda guerra di indipendenza. Proclamata l'Unità d'Italia, eletto deputato nella Sinistra, fu ministro degli Interni, dei Lavori Pubblici e di Grazia e Giustizia. Alla sua intelligenza e sicura fede democratica sono dovute leggi di grande rilevanza. Grazie a lui si aboliva la pena di morte, si riformava il codice penale e si sanciva il diritto allo sciopero. Entra nel dibattito riguardante la questione meridionale, grazie ad un viaggio conoscitivo fatto in Lucania Basilicata. Del Sud e della condizione del Sud, si discuteva, in quegli anni post-unitari, attraverso indagini sociologiche, saggi e studi, ma anche attraverso interrogazioni e interpellanze parlamentari. A seguito di una denunzia presentata dal deputato socialista Ettore Ciccotti e a seguito di una interpellanza presentata dai deputati Michele Lacava e Michele Torraca, Zanardelli, nel 1902, decise di fare un viaggio di persona nelle terre lucane, afflitte da paludi, malaria, oppure desertiche per mancanza di piogge ed acqua. Il viaggio, paese per paese, durò dal 14 al 29 maggio 1902, compiuto in modo spesso avventuroso e con tutti i mezzi di trasporto allora possibili, compreso un carro trainato da buoi. L'impressione che Zanardelli ne riportò fu drammatica, tanto che, tornato a Roma, predispose una legge per la Lucania Basilicata, promulgata il 31 marzo 1904. Ma lui non c'era più. Era morto il 29 dicembre 1903, esattamente un anno dopo il suo faticoso viaggio. È interessante verificare come, trentatré anni prima che Carlo Levi ne facesse la tragica descrizione attraverso il racconto di sua sorella Luisa, così Zanardelli rappresentava la città di Matera «Cinque sesti della popolazione – disse, attingendo da una relazione che gli era stata presentata dal Comizio Agrario – abitano in tuguri scavati nella nuda roccia, addossati, sovrapposti gli uni agli altri, in cui i contadini non vivono, ma a mo' di vermi brulicano squallidi, avvolti nella putredine del letame in fermentazione e nella promiscuità innominabile di uomini e bestie respirando aure pestilenziali». Quanto alla intera regione, «si correva – disse – per ore e ore senza trovare una casa, e al desolato silenzio dei monti e delle valli succedeva il piano mortifero dove i fiumi sconfinati scacciarono le colture e straripando impaludarono».[1]

Giustino Fortunato, l'altro osservatore alla finestra, nacque a Rionero in Vùlture il 4 settembre 1848, l'anno della prima guerra di indipendenza e della rivoluzione che interessò tutta l'Italia, compreso il Regno delle due Sicilie. I suoi antenati venivano da Salerno, affittuari di terreni nell'area rionerese. Di quei terreni, successivamente, diventarono proprietari. Di fede borbonica, con la proclamazione del Regno d'Italia, furono fatti oggetto di esclusione e sospetti. Il padre di Giustino anzi, e uno zio, furo-

no accusati di essere in combutta con il feroce brigante Carmine Crocco. Per questo patirono la prigione. In realtà si trattava – sembra – di false accuse.

Insieme con l'amato fratello Ernesto, Giustino studiò a Napoli, laureandosi in giurisprudenza. Ebbe dimestichezza con Luigi Settembrini e Francesco De Sanctis, di cui seguì le lezioni. Avendo aderito alle nuove idee liberali, ebbe grande fede nell'Italia unita, che riteneva fondamentale condizione per il riscatto del Sud. Nel 1880 veniva eletto deputato per il Collegio di Melfi. Pessimista riguardo alle condizioni climatiche e geografiche del Sud, sosteneva la necessità che, innanzitutto, ci si liberasse di tanta letteratura, che immaginava un Sud fertile, baciato dalla fortuna, a ricordo di una lontana Magna Grecia, ormai sommersa della paludi, dai terremoti e dalle frane. Al pessimismo della intelligenza, tuttavia, rispondeva con la fede nella nuova Italia e nelle riforme, a partire dal risanamento del suolo. Perciò non rinunziò a coraggiose battaglie per bonifica, istruzione, strade e ferrovie. Al fratello Ernesto affidò il compito di mostrare come anche nel Sud si potesse fare intelligente agricoltura moderna. Gli ultimi suoi anni, purtroppo, furono segnati dalla malattia e dalla sofferenza. Divenuto amico e sodale di Benedetto Croce, morì a Napoli, il 23 luglio 1932, in pieno regime fascista, da lui fortemente avversato.

Lucano era anche Francesco Saverio Nitti nato a Melfi il 19 luglio 1868. Era la riprova che la Lucania Basilicata era diventata, ormai, nel dibattuto post-unitario del secondo Ottocento, l'emblema del Sud. A differenza di Giustino Fortunato, che aveva grande fede nell'avvenuta Unità d'Italia e nell'entusiasmo che aveva suscitato, quasi cominciasse il *novus annus* di virgiliana memoria, Francesco Saverio Nitti, laureato in scienze economiche e finanze, positivista, procedette con metodo scientifico, dimostrando come l'Italia Unita avesse prodotto non pochi danni al Sud, dissanguandolo con le tasse, senza, peraltro, dargli il corrispettivo in servizi ed investimenti.

È importante sapere che, se Giustino Fortunato apparteneva a famiglia di proprietari terrieri e fu, perciò, sempre avverso alla sinistra, Nitti, figlio di famiglia borghese, simpatizzò con la sinistra. È anche vero che, se il padre di Giustino Fortunato fu dichiarato in combutta con il brigante Carmine Crocco, il nonno di Nitti, medico a Venosa, fu ucciso da Ninco Nanco, alleato e rivale di Carmine Crocco. Significativo è il fatto che, posto di fronte al problema della emigrazione, lui che aveva condotto una indagine attenta sulla miseria del Sud, giustificava e persino auspicava l'emigrazione, la quale, a suo coraggioso parere, offriva le condizioni, a chi rimaneva, di trattare con i datori di lavoro per un salario più giusto e per il riconoscimento dei propri diritti. Nemico del latifondo, si batté per l'irrigazione, contro la malaria e per una agricoltura nuova, non estensiva, ancorché illimitata fiducia nutrisse nell'industria. Contrario al fascismo, subì la persecuzione del regime. Costretto ad emigrare in Francia, vi rimase fino alla fine della guerra. Ritornato alla caduta del fascismo riprese le sue battaglie politiche e sociali, benché non fossero più tempi di individualità, ma di partiti. Per le sue idee, decisamente favorevoli alle plebi e al loro riscatto, si ebbe l'appellativo di «socialista della cattedra». Morì a Roma il 20 febbraio 1953.

Guido Dorso, infine, appartiene alla storia più recente del meridionalismo. Nato ad Avellino il 30 maggio 1892, morì abbastanza giovane, sempre ad Avellino, il 5 gennaio 1947. Fu soprattutto giornalista, caro a Piero Gobetti e, di riflesso, anche a Carlo Levi. Piero Gobetti, leggendo alcuni suoi articoli, nel 1923 lo invitò a collaborare alla sua «Rivoluzione liberale». Da questa collaborazione nasceva il volume *La rivoluzione meridionale*, pubblicato nel 1925. Sottoposta a censura da parte del regime fascista, l'opera ebbe scarsa circolazione. Sarebbe tornata ad un largo pubblico solo nel 1945, dopo la caduta del fascismo. In essa, in coerenza con quanto scriveva anche Carlo Levi, e in parte anche Francesco Saverio Nitti, l'Unità d'Italia, secondo Guido Dorso, fu «conquista regia». L'annessione del Regno delle due Sicilie all'Italia unita, in altre parole, secondo lui, non avvenne con larga partecipazione popolare. Fu un fatto d'élite, che dalla unione ebbe vantaggi. Non così il popolo. A volere l'Unità d'Italia, e l'ammissione del Sud, cioè, era stata la borghesia. Si trattava, peraltro, di una «borghesia rurale», nata dalla lotta al latifondismo e dalla eversione della feudalità. Non era, quindi, una borghesia nuova e aperta al nuovo, essendo solo interessata alla gestione del potere e al possesso della terra. Di volta in volta, perciò, essa offriva il suo sostegno al partito e agli uomini di governo. Ciò spiega il trasformismo, piaga meridionale. «Dovunque – scrive infatti Guido Dorso – fu istituito il partito del medico condotto contro quello del farmacista, e del segretario comunale contro quello del maestro fiduciario: una lotta di feudalismi per impadronirsi del municipi e di là favorire i fedeli ed opprimere gli avversari».[2] Era la prepotenza di quelli che Carlo Levi avrebbe chiamato «luigini», contrapposti ai «contadini». Perciò, a parere di Guido Dorso, se al Nord, a sentire Gobetti, la salvezza sarebbe venuta dalla figura del nuovo operaio di fabbrica, al Sud la salvezza poteva venire solo dall'avvento di una nuova classe dirigente, illuminata e interessata al bene comune. Una simile classe aveva diritto a governare con una qualche autonomia rispetto al governo centrale, da non confondersi – precisava Guido Dorso – con il federalismo e il regionalismo.[3] Si poteva perciò parlare di una sorta di «Comune autonomo» diverso e analogo al «Comune *rurale* autonomo», di cui favoleggiava Carlo Levi. In questa nuova classe dirigente, ben volentieri Guido Dorso collocava i comunisti, così come sognati da Gramsci.

Che cosa questi quattro intellettuali, impegnati sul terreno della questione meridionale, stiano a significare nella tela di Carlo Levi, si capisce dalla loro posizione. Si è detto che sono alla finestra e osservano, sovrappensiero e quasi imbronciati. Nella nobile convinzione e nella denunzia di Levi, essi rappresentavano il vecchio meridionalismo da galantuomini, pronti a sporcarsi le mani d'inchiostro, ma non di terra. Raramente stringevano la mano ai cafoni, né scendevano con essi nelle cantine. Lo stesso Guido Dorso che, pure, aveva avuto contatti con la rivoluzione liberale di Gobetti, all'avvento del fascismo si era ritirato in sé, uscendo alla luce solo alla caduta del regime. Non aveva affrontato, come Gobetti e Levi, né confino né carcere. Essi erano i rappresentanti del galantomismo meridionale, intelligente, attento, nobile, ma

ancora con qualche vizio proprio del «luigino». Nel Nord, Carlo Levi contrapponeva loro Piero Gobetti, giornalista, giovane attivo fino al martirio; nel Sud l'antagonista e l'uomo nuovo, similare di Gobetti, era Rocco Scotellaro, che, nella tela, in piazza, circondato da contadini e nuovi intellettuali, conciona rosso in viso.

Ai piedi della palazzina, su cui si apre la finestra da cui si affacciano o fanno solo capolino Giustino Fortunato, Giuseppe Zanardelli, Guido Dorso e Francesco Saverio Nitti, si vede, alla rinfusa, il vecchio mondo contadino. È un «volgo disperso che nome non ha», e che non ha legami con i quattro osservatori alla finestra. Raggruppati, confabulanti, attenti a non farsi sentire, quasi stiano tramando una congiura, si nota, ben distinto, un gruppo nero di uomini, avvolti nel tradizionale mantello nero. Hanno aria cupa. Hanno paura della libertà. Da loro non ci si può aspettare la rivoluzione. Al massimo possono rappresentare il sordo malumore, da cui nascevano le *jacqueries* meridionali, fatte di assalti al municipio. In mezzo a loro ci può essere il brigante di domani. E dei briganti quei contadini hanno l'aspetto esteriore. «Oscuri – scrive Carlo Levi – chiusi, solitari, aggrondati, col cappello nero e il vestito nero, e, d'inverno, il mantello; sempre armati, quando vanno nei campi, con il fucile e la scure. Il loro cuore è mite, e l'animo paziente. Secoli di rassegnazione pesano sulle loro schiene, e il senso della vanità delle cose, e della potenza del destino. Ma quando, dopo infinite sopportazioni, si tocca il fondo del loro essere, e si muove un senso elementare di giustizia e di difesa, la loro rivolta è senza limiti, e non può conoscere misura. È una rivolta disumana, che parte dalla morte e non conosce che la morte, dove la ferocia nasce dalla disperazione».[4]

Passivi e stanchi, voltando le spalle al gruppo appena descritto, sono vecchi contadini, in età declinante, non più desiderosi di cose nuove. Hanno fatto la loro vita e aspettano solo la fine. Qualcuno è anche malato. Uno, l'occhio bendato e il bastone, fatica a camminare. Gli altri, numerosi, sono seduti con gambe accavallate, assolutamente indifferenti e rinunciatari. Due di loro hanno le mani poggiate sulle ginocchia. I cappelli, coppole o non coppole, sono calati sugli occhi, come abbiano rinunziato a guardarsi intorno. Un altro, alto, con aria scettica, quasi da persona superiore, con baffi cascanti sulla bocca, ha la sigaretta in mano. Sembra commiserare coloro che ancora nutrono ambizioni e sogni di cambiamento. Alle sue spalle, si legge la scritta DDT, a ricordo della disinfestazione che, nell'immediato dopoguerra, fu condotta nei paesi del Sud, liberandoli dalle mosche, dalle zanzare e dalla malaria.

Sotto la scritta si apre una mezza porta da cui scende una carcassa di animale ucciso. Si direbbe una capra, non un coniglio, sconosciuto in terra lucana, e nemmeno un agnello, sconosciuto nei paesi dell'interno. Non si può non pensare alla violenta scena con cui, ad Aliano, si scuoiava il capretto. Ad un angolo della piazzetta, a pochi giorni dal suo arrivo, «dove quasi giungeva l'ombra lunga del monumento», Carlo Levi vide «uno zoppo vestito di nero, secco, serio, sacerdotale, sottile come quello di una faina... Soffiava come un mantice nel corpo di una capra morta». «Mi fermai a guardarlo – continua il racconto di Levi – la capra era stata ammazzata poco prima,

lì sulla piazzetta, e sdraiata sopra un tavolaccio di legno su due cavalletti. Lo zoppo, senza tagliarne altrove la pelle, aveva fatto una piccola incisione in una delle zampe di dietro, vicino al piede, e all'incisione aveva posto la bocca, e a forza di polmoni andava gonfiando la capra, staccandone la pelle dalla carne. A vederlo così attaccato all'animale, che andava a mano a mano mutando e crescendo, mentre l'uomo, senza mutare contegno, pareva assottigliarsi e svuotarsi di tutto il suo fiato, sembrava di assistere ad una strana metamorfosi, dove l'uomo si versasse a poco a poco, nella bestia. Quando la capra fu gonfia come una mongolfiera, lo zoppo, stringendo con una mano la zampa, staccò finalmente la bocca dal piede dell'animale, e se la pulì con la manica; poi, rapidamente, si pose a rovesciare la pelle della capra, come un guanto che si sfili, fino a che la pelle, intera, fu tutta sgusciata, e la capra, nuda e spellata come un santo, rimase sola sul tavolaccio a guardare il cielo».[5]

Dorme un cane ai piedi degli anziani seduti, simbolo di quello che Carlo Levi chiamò «ozio borbonico». In alto, ad occupare gran parte di questa sezione della tela, c'è un paese. È difficile individuarne la sicura identità. Non si direbbe Aliano, tanto appare architettonicamente ben definito. Potrebbe essere Grassano, definita, nel *Cristo si è fermato a Eboli*, «piccola Gerusalemme immaginaria nella solitudine di un deserto».[6] Poiché, però, la tela è tutta dedicata a Scotellaro, legittimamente si può pensare che si tratti di Tricarico. Il taglio del paese, infatti, ha qualcosa di nobile e aristocratico, ben intonato ad un grosso centro abitato, che fu tra i più vivaci della Lucania Basilicata e fu ed è sede arcivescovile. Anche la scena dei vecchi seduti potrebbe ricondurre a Tricarico, e precisamente alla piazza dove ci si riuniva per organizzare gli scioperi, l'occupazione delle terre e i comizi di Scotellaro. Ma volentieri la si potrebbe ricondurre ad Aliano.

«La piazza (*di Aliano*) – si legge in *Cristo si è fermato a Eboli* – non è veramente che uno slargo dell'unica strada del paese, in un punto più piano, dove finisce Gagliano di Sopra, la parte alta. Di qui si risale un altro po', e si ridiscende poi, attraversando un'altra piazzetta, a Gagliano di Sotto, che termina sulla frana. La piazza ha case da una parte sola; dall'altra c'è un muretto basso sopra un precipizio, la Fossa del Bersagliere, così chiamata per esservi stato buttato un bersagliere piemontese, sperdutosi in questi monti al tempo del brigantaggio e fatto prigioniero dai briganti. Era il crepuscolo, nel cielo volavano i corvi, e nella piazza arrivavano per la conversazione serale i signori del paese. Essi passeggiano qui ogni sera, si fermano a sedere sul muretto, e, voltando la schiena all'ultimo sole, aspettano il fresco, accendono le loro sigarette economiche. Dall'altra parte, addossati alle case, stanno i contadini, tornati dai campi, e non si sentono le loro voci».[7]

Contro una scena, tutto sommato di rassegnazione e squallore, ecco che immediatamente l'occhio dell'osservatore si concentra su un viso rosso acceso, che parla con calore. Gli stanno intorno contadini, artigiani, intellettuali, bambini, insomma tutto un popolo nuovo. Significativamente dietro il giovane rosso, che altri non è, come si è detto, se non Rocco Scotellaro, sono giovani contadini, che, mentre voltano le spalle ai vecchi malinconicamente seduti dietro di loro, portano sul viso un segno di curiosità distaccata, che è segno di attesa e di un perdurante scetticismo. Vogliono



capire. Davanti al giovane rosso, invece, i visi sono attenti, intensamente rivolti a raccogliere le parole del comiziante. Impressionano i bambini, che, nella loro innocenza, forse più degli altri colgono la novità del discorso. Sono in prima fila. In particolare, colpisce uno di loro, una sorta di scugnizzo, che ha alta la testa e porta un berrettino quasi militare, con bande che coprono le orecchie, quale si usava in quegli anni. Ma non sono solo contadini quelli che ascoltano.

Quasi mimetizzati, un po' dietro, o confusi nel gruppo, sono alcuni intellettuali, che in quegli anni facevano la storia culturale e politica della Lucania Basilicata e dell'Italia. Al centro, ma ben visibile, è un giovane, anche lui biondo, con gli occhiali. Sembra che beva le parole di Scotellaro. È il poeta Michele Parrella, che, nato a Laurenzana il 17 ottobre 1929, sarebbe morto a Roma l'8 marzo 1996. Di sei anni più giovane di Rocco Scotellaro, appartenente ad una famiglia di medico, non partecipò alle lotte politiche e sociali dell'immediato dopoguerra, di cui, invece, fu protagonista Rocco Scotellaro, nato il 19 aprile 1923 e morto a Portici il 15 dicembre 1953. Venuto dopo, Parrella raccolse il clamore e le gesta del poeta tricaricese, che, giovane sindaco di Tricarico, accusato ingiustamente di concussione, si ebbe circa due mesi di carcere a Matera, tra febbraio e marzo 1950. Per Parrella, e non solo per lui, Rocco Scotellaro diventò un mito. Iscrittosi al Partito Comunista Italiano, trasferitosi a Roma, mantenne sempre fede all'idea, pur non mancando di muovere critiche dall'interno. Particolarmente felice risulta una sua lunga lirica dedicata ai funerali di Togliatti. «I nostri vent'anni se ne vanno con te – *scrisse rivolgendosi a Togliatti* –/nei drappi rossi della tua bara.//I nostri vent'anni, quelli dei nostri/padri e di quelli che verranno, perché/a vent'anni si sceglie di entrare//nella grande fiumana o di restare/sulla riva, a vent'anni si distingue/tra la gentilezza e il sopruso».[8]

Ai funerali di Togliatti dedicava una memorabile tela Renato Guttuso, che fu amico di Parrella, di Carlo Levi e di Carlo Muscetta. È interessante notare come, tra gli ascoltatori di Scotellaro, nella tela di Carlo Levi, figura anche Renato Guttuso, nato a Bagheria, in Sicilia, il 26 dicembre 1911. Sarebbe morto a Roma il 18 gennaio 1987. Anche lui fu iscritto al Pci e, con Carlo Levi, Rocco Scotellaro, Michele Parrella, Carlo Muscetta e molti altri, negli anni 1950, aderì al neorealismo, assumendo la letteratura e l'arte come strumenti di lotta sociale. Non fa meraviglia, perciò, sapere che non poche delle opere di Guttuso furono dedicate al mondo meridionale, alla Resistenza, ai contadini e ai solfatari siciliani.

In Sicilia, ad Aci Trezza, il paese dei *Malavoglia* di Verga, moriva, il 22 marzo 2004, il citato Carlo Muscetta, altro insigne rappresentante della cultura neo-realistica. Studioso di Scotellaro, a lui dedicò pagine critiche molto importanti. Era nato ad Avellino il 22 agosto 1912, nella città che era, come si è visto, di Guido Dorso. Fu personaggio di rilievo nella critica letteraria, per la quale ebbe maestri Benedetto Croce, Luigi Russo e, su tutti, Francesco De Sanctis. Curò molti classici. Iscrittosi al Partito Comunista Italiano, partecipò alla lotta antifascista e patì il carcere. Negli anni del dopoguerra, diretta da lui, ebbe grande peso la rivista «Società», voluta da Togliatti.

Nel 1956, tuttavia, dopo i fatti di Ungheria, visse anche lui la crisi di molti intellettuali, come i citati Parrella, Guttuso e Levi. Con atto coraggioso, a differenza di altri, ruppe col partito. In «Lucania '61» occupa il posto immediatamente alle spalle di Parrella.

Non mette conto, naturalmente, sottolineare, che fra gli ascoltatori di Rocco Scotellaro c'è anche Carlo Levi, che, come fu costume di molti pittori del Rinascimento, ha voluto rappresentare anche sé stesso, dal profilo netto, con un berretto che è quasi la coppola del contadino. Ha l'occhio sbarrato dell'acuto osservatore, felice di vedere un suo sogno avverarsi. Il mondo contadino, infatti, immerso nel suo secolare sonno borbonico, si va finalmente svegliando. L'aveva detto: se aveva rappresentato il mondo lucano immobile, era perché voleva che si muovesse. Il suo pupillo, Rocco, era lì a rendere concreto un suo lontano desiderio.

Può meravigliare, invece, la presenza di Umberto Saba, poeta triestino, nato il 9 marzo 1883, morto a Gorizia il 25 agosto 1957. Al tempo della realizzazione di «Lucania 61», dunque, era già morto. Ma la scena di Scotellaro comiziante è da collocarsi negli anni caldi tra il 1946 e il 1948. Saba, allora, era vivente ed era il padre di Linuccia, compagna di Carlo Levi. Si sa che era ebreo, come Levi. Aveva assunto lo pseudonimo di Saba, lui che si chiamava Poli. Saba in ebraico significa «pane». Saba, dunque, fu poeta buono come il pane, che ebbe il culto delle cose semplici e della innocenza fanciullesca. Anche se dotto, nella vita era appartato; nel quadro è muto e dolce osservatore. Condivide l'entusiasmo del giovane. In terra, giace una capra. E ad una capra Saba aveva dedicato una poesia, giustamente famosa, che così recita «Ho parlato a una capra. / Era sola sul prato, era legata. / Sazia d'erba, bagnata / dalla pioggia, belava. / / Quell'uguale belato era fraterno / al mio dolore. Ed io risposi, prima / per celia, poi perché il dolore è eterno, / ha una voce e non varia. / Questa voce sentiva / gemere in una capra solitaria. / / In una capra dal viso semita / sentiva querelarsi ogni altro male, / ogni altra vita».

Il rosso e giovane comiziante, poeta, parla un linguaggio che è di poesia. Si sentono i versi di *Noi che facciamo*, in cui Rocco Scotellaro invita tutti, ricchi e poveri, colti e incolti, a stare insieme e a sostenere la stessa lotta, che, mentre chiede la salvezza dei contadini, chiede e ottiene anche la salvezza dei padroni. «Ci hanno gridata la croce addosso i padroni – *dice* – / per tutto che accade e anche per le frane / che vanno scivolando sulle argille. / Noi che facciamo? All'alba stiamo zitti / nelle piazze per essere comprati, / la sera è il ritorno nelle file / scortati dagli uomini a cavallo, / e sono i nostri compagni la notte / coricati all'addiaccio con le pecore. / Neppure dovremmo ammassarci a cantare, / neppure leggerci i fogli stampati / dove sta scritto bene di noi! / Noi siamo i deboli degli anni lontani / quando i borghi si dettero in fiamme / dal Castello intristito. / Noi siamo figli dei padri ridotti in catene. / Noi che facciamo? / Ancora ci chiamiamo / fratelli nelle Chiese / ma voi avete la vostra cappella / gentilizia da dove ci guardate. / E smettete quell'occhio / smettete la minaccia, / anche le mandrie fuggono l'addiaccio / per qualche stelo fondo nella neve. / Sentireste la nostra dura parte / in quel giorno che fossimo agguerriti / in quello stesso Castello intristito. / Anche le

mandrie rompono gli stabbi / per voi che armate della vostra rabbia. / Noi che facciamo? / / Noi pur cantiamo la canzone / della vostra redenzione. / Per dove ci portate / *lì c'è l'abisso, lì c'è il ciglione.* / Noi siamo le povere / pecore savie dei nostri padroni».[9]

E a tutti il poeta insegna ad avere fiducia nella storia e nell'uomo, perché l'alba è sempre nuova «Non gridatemi più dentro, – *url*a – / non soffiatemi in cuore / i vostri fiati caldi, contadini. / / Beviamoci insieme una tazza colma di vino! / Che all'ilare tempo della sera / s'acquieti il nostro vento disperato. / / Spuntano ai pali ancora / le teste dei briganti, e la caverna / l'oasi verde della triste speranza / lindo conserva un guanciale di pietra. / / Ma nei sentieri non si torna indietro. / Altre ali fuggiranno / dalle paglie della cova, / perché lungo il perire dei tempi / l'alba è nuova, è nuova».[10]

Intanto, come soleva accadere in quegli anni, mentre in piazza si svolgeva il comizio, contemporaneamente altri contadini, incapaci di rinunziare alla loro giornata di lavoro, tornavano dalla campagna. Nella tela si vedono arrivare per una strada che segna il confine del paese. È retta da un muraglione che fa da sostegno al paese ed è a strapiombo sulla fossa sottostante, come accadeva e accade per la fossa del Bersagliere. È cartolina di molti paesi lucani. Anche dall'altro lato della piazza arrivano contadini, alcuni a dorso d'asino, altri trascinandosi dietro l'animale. È una vera processione, che si ripete al mattino e alla sera. «M'accompagna lo zirlio dei grilli – *scrive Scotellaro* – / e il suono del campano al collo / d'un'inquieta capretta. / Il vento mi fascia / di sottilissimi nastri d'argento e là, nell'ombra delle nubi sperduto, / giace in frantumi un paesetto lucano».[11]

Sono gli zoccoli dei muli e degli asini a dare la sveglia al paese. «La processione è cominciata – *dice ancora Rocco Scotellaro* – / già nella notte. / Vedo la fila dei mietitori / toccano la stella / l'unica rimasta / in cima alla strada tortuosa. / Nel mio viottolo lungo budello / i ferri dei muli sulle selci / suonano mattutino».[12]

Ma ecco che il primo della fila dei contadini di ritorno dalla compagna si è fermato. Sull'asino, a cavallo fra due ceste piene di erba, siede una donna; alle sue spalle è un bambino, col comune berrettino con visiera. La donna siede alla femminile, cioè con le gambe ambedue da un lato, nel tempo in cui le donne non osavano portare i pantaloni. Ai piedi ha scarponi larghi e deformati. Ha gli occhi socchiusi, stanchi, forse anche avviliti; ma gli occhi del bambino, dietro, sono ben aperti e vigili. Non manca, tuttavia, un velo di malinconia. Il suo luogo naturale era la scuola, il gioco, la casa riscaldata, una cena accogliente. Ai lati, davanti all'asino, ci sono ancora due capre. Dietro altri due asini, sono trascinati dai rispettivi padroni. Sul ciglio della strada si vedono due ragazzi. Uno ha il berrettino tipo militare. È Scotellaro bambino. Guardano la scena. Sullo sfondo una probabile valle dell'Agri, con paesaggio segnato da calanchi gialli e da vorticose fenditure; in lontananza, sulla collina, un paese-presepe che farebbe pensare, al solito, a Grassano, così netto sulla sua collina, ameno come lo vide Carlo Levi al suo secondo arrivo, con provenienza da Aliano. «Davanti a me – scrive – si alzava, come una grande onda di terra, uniforme e spoglio, il monte di Grassano, e in cima, quasi irreale nel



cielo, come l'immagine di un miraggio, appariva il paese. Pareva anche più irreale ed aereo di quando l'avevo visto l'ultima volta, perché le case erano state, durante la mia assenza, tutte imbiancate di fresco, e ora sembravano, tutte raccolte insieme

come le pecore di un gregge impaurito, appena sfiorare la vetta grigio-giallastra del monte».

Si nota, intanto, ancora una capra, legata questa volta all'asino. In ogni casa ce n'era una; ogni contadino ne aveva una. Con le sue corna, con i suoi rapidi salti, con la sua testardaggine, contenta com'è di poco, essa è sempre stata, nella montagna materana e tra i calanchi, un animale molto diffuso, cui si attribuivano anche potenze



straordinarie, comunque misteriose. Recentemente, anche nella civiltà non contadina, c'è stato chi ha notato come la capra non sia afflitta da tumori; ne ha quindi ricavato un siero che vorrebbe essere antitumorale e che tante speranze diffuse. Si diceva, fra l'altro, che la capra assicurasse contro i fulmini. «Invisibili presenze bestiali si manifestavano nell'aria – conferma Carlo Levi – finché, di dietro a una casa, compariva, con un balzo delle sue gambe arcuate, la regina dei luoghi, una capra, e mi fissava con i suoi incomprensibili occhi gialli. [...] I contadini dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri *fruschi* sono diabolici: ma la capra lo è più di tutti. [...] Per il contadino essa è realmente quello che era un tempo il Satiro, un Satiro vero e vivo, magro e affamato, con le corna curve sul capo, e il naso arcuato, e le mammelle o il sesso penzolanti, peloso, un povero Satiro fraterno e selvatico in cerca d'erba spinosa sull'orlo dei precipizi».[13]

Ma ecco che l'interno del paese si apre ai contadini che tornano dalla campagna. È il mondo povero che Rocco Scotellaro conobbe da bambino e che, fattosi adulto, ora vorrebbe salvare, portandolo ad una vita che sia umana.

Domina la scena, in primo piano, una madre lucana, severa nel viso, forte nel fisico. È incinta. Sorregge un bambino, come una Madonna rustica o una saracena. Il bambino, dai neri capelli, porta in testa una rudimentale cuffia, fatta spesso in casa, cui i contadini davano il nome di *caparola*. Gli occhi, al solito, sono tristi. Intanto, quasi gelosa del fratellino accolto tra le braccia della mamma, una bambina, ai piedi, si arrampica alla ruvida gonna della mamma, vantando i suoi diritti all'affetto. Alle sue spalle, razzolano due galline, da cui le famiglie contadine aspettavano l'uovo, a Pasqua, se non lo vendevano ai signori. Seduta, incurante delle galline, su un panchetto, è una donna che allatta il suo piccolo, chiuso stretto stretto nelle fasce. Bisognava che il bambino fosse così stretto, perché non accadesse che crescesse con le gambe arcuate o che, un domani, avesse difetti di deambulazione. Il capo della donna è tutto piegato sul piccolo, cui offre, delicata, la mammella. Sembra una delle tante Madonne del latte, presenti nelle chiese rupestri materane. Sulla testa ha un fazzoletto che sembra piuttosto un cercine. L'allattamento si sarebbe prolungato fin quando il bambino avesse raggiunto almeno i due anni. L'allattamento serviva a prevenire nuove, indesiderate gravidanze.

A fianco, leggermente a sinistra, c'è un'altra mamma, dal capo scoperto, che continua nella funzione del nutrimento dei figli. Questa volta, però, sono bambini un po' più grandi, che vengono imboccati con un cucchiaio. In braccio alla donna è un piattino con la pappa; ma c'è anche un altro bambino, leggermente più piccolo. In media nasceva un bambino ogni due anni, fino al numero anche di dieci e dodici.

Un altro bambino, già ragazzo, come escluso dalla vita familiare, è tristemente appoggiato al muro, con i pantaloni sorretti da due bretelle. Il paese sembra abitato soprattutto da capre, donne e bambini. Dietro si vedono stanchi giovanotti, appoggiati al muro delle case basse, che si allungano in ordine lungo la strada. Sono case tutte a pianterreno, povere e semplici, dal tetto aguzzo, bianche di calce. Tutta la scena



sembra, almeno nella parte anteriore, celebrare il rito del cibo e della alimentazione. Un fratellino ed una sorellina, che non hanno più bisogno di essere nutriti dalla mamma, è come se già provvedessero da soli. La bambina più grande porta in testa

un cesto con dentro una forma di pizza o focaccia cruda, destinata al forno a legna del paese. Il fratellino ha il solito berrettino con visiera; affettuosamente sembra attaccata alla gonnellina della sorella, che ha calze sdrucite e scarpe rozze. Nel volto e nelle braccia porta i segni della sforzo e della concentrazione, derivante dalla necessità di mantenere in equilibrio il cesto. Dovesse cadere, salterebbe il vitale pasto.

Poi si fa un passo a sinistra, e si è nell'interno di una casa.

Dominano ancora le donne. «Il regime – commentava Carlo Levi – è matriarcale. Nelle ore del giorno, che i contadini sono lontani, il paese è abbandonato alle donne, queste regine-uccelli che regnano nella turba brulicante dei figli. I bambini sono amati, adorati, vezzeggiati dalle madri, che trepidano per i loro mali, che li allattano per anni e anni, non li lasciano un minuto, li portano con sé, sulla schiena e sulle braccia, avvolti negli scialli neri, mentre, ritte con l'anfora in testa, vengono dalla fontana. Molti ne muoiono, gli altri crescono precoci, poi prendono la malaria, si fanno gialli e melanconici, e diventano uomini, e vanno alla guerra, o in America, o restano in paese a curvare la schiena, come bestie, sotto il sole, ogni giorno dell'anno».[14]

In primo piano, nell'interno della casa, insieme con una ennesima capra, si nota una forma di pane che, più vicina a quella materana, può dirsi forma di pane lucano in genere, alta, piena di crosta, croccante. Era un pane che doveva avere la durata di otto-dieci giorni, senza perdere molto delle sue caratteristiche organolettiche. Se si induriva, d'inverno serviva per fare la cosiddetta *cialledda* (cialda) calda. Veniva cioè affettato e, quindi, dopo aver fatto scendere qualche filo d'olio da un corno di bue, veniva sommerso da acqua bollente, piena di odori, che andavano dall'aglio alla cipolla, dal sedano al pomodoro… Non mancava mai il peperoncino forte, da Carlo Levi presto conosciuto col nome di *diavolicchio*. Spesso galleggiava un uovo



fatto bollire, ma mantenuto ancora sufficientemente morbido. Il tuorlo poteva essere schiacciato; tingendo di rosa pane e brodo, dava miglior sapore e maggior vigore nutritivo. Pasto frequentissimo dei contadini, che ne facevano uso anche mattina e sera, essa dà ragione di un antico proverbio materano, che così recitava: «Se non fosse per la *cialledda*, molta gente c'è che non sarebbe». D'estate si usava la *cialledda* fredda. Al posto dell'acqua calda c'era l'acqua fredda; mancava l'uovo; ma c'era abbondanza di pomodoro e di aglio contro i vermi e contro la malaria. E c'era molto sale. L'olio era sempre scarso. «Il sale per sapore – si diceva – e l'olio per amore».

Quel che è vero è che quel pane attirò subito l'attenzione di Carlo Levi. Fu la prima cosa che gli fu messa davanti, la sera del suo arrivo ad Aliano, nella casa della vedova. «Era il pane nero di qui – racconta – fatto di grano duro, in grandi forme di tre o di quattro chili, che durano una settimana, cibo quasi unico del povero e del ricco; rotonde come il sole, o come una messicana pietra del tempo. Cominciai ad affettarlo, con il gesto che avevo ormai appreso, stringendolo e appoggiandolo al petto, e traendo verso di me, attento a non tagliarmi il mento, il coltello affilato».[15]

Accanto al pane, nella tela, c'è un altro bambino dagli occhi neri, col cappello nero calato sulla fronte e ben stretto. Ha una gamba fasciata che gli impedisce di stare in strada con gli altri, magari a sentire il discorso di Scotellaro. Sembra guardare lontano. Alle sue spalle è una donna particolare. Anch'essa è tutta nera; ma ha un largo e grande fazzoletto che le copre tutta la testa e la fronte. Ha uno sguardo che sa di dolore, ma anche di mistero e di magico. Sembra una strega o fattucchiera. La bocca è spalancata; con la mano, dritta e grande sul viso, sembra fare scongiuri, o lanciare maledizioni.

L'interno della casa è superaffollato di bambini che sono sistemati, a dormire, in tutti i modi possibili. In una pagina del suo *Cristo si è fermato a Eboli*, Levi aveva osservato come nelle case contadine esistevano tre strati di giacigli. «Sotto il letto *stavano* gli animali: lo spazio è così diviso in tre strati: per terra le bestie, sul letto gli uomini, e nell'aria i lattanti. Io mi curvavo sul letto, quando dovevo ascoltare un malato, o fare una iniezione a una donna che batteva i denti per la febbre e fumava per la malaria; col capo toccavo le culle appese, e tra le gambe mi passavano improvvisi i maiali o le galline spaventate».[16]

Altri bambini dormivano in altri letti di fortuna, in due, tre, quattro… In fondo si intravede una stalla, da cui sbuca la testa di un asino. Ad illuminare il tutto, dal tetto, scende un filo elettrico con lampadina, coperto e ornato di carta variamente colorata. Su quel mondo povero, che, a terra, accanto alla panca col pane, lascia vedere due cuccume per l'acqua, che, insieme con il pane, è alimento indispensabile, vigila un uomo, dignitoso e alto, che porta nel viso la fierezza di chi, pur appartenente al popolo, sul popolo si è elevato e al popolo pensa. Si tratta di una mitica figura tricaricese. È Innocenzo Bertoldo, socialista in un mondo addormentato, che, analfabeta, frequentò – diceva – l'Università delle Tremiti, dove fu confinato dal fascismo. Fu il vicesindaco di Rocco Scotellaro, che in lui ammirò il coraggio della libertà. Ha la

coppola e gli occhiali, lui che, a sentire alcuni, a stento sapeva leggere. Sembra che avesse solo imparato a fare la sua firma, senza conoscerne le lettere. In quella posizione, nella tela, è come faccia da spartiacque tra il mondo prima di Scotellaro e quello degli anni di Scotellaro.

La scena successiva sembra ricavata all'interno di una caverna, «oasi verde della triste speranza», avrebbe detto Rocco Scotellaro. Il fondo è tutto nero, fatto di donne nere, vestite di nero, a lutto. Tre soli visi splendono di luce: sono quello di Rocco Scotellaro morto, quello della sorella di Scotellaro, Serafina Scotellaro, e quello della mamma di Scotellaro, Francesca Armento.

Questa, il viso piangente piegato sulla mano, ripercorre nel pensiero la storia del figlio. Le donne fanno coro e cantano, probabilmente, il lamento funebre, su cui si piegò l'attenzione di Ernesto De Martino. La mamma pensa, ripercorre tutta la vita del figlio! «Il 1923, il 19 aprile, la mattina del giovedi, ore 7 – ricorda, – nacque il mio caro Rocco. Appena nato era come se l'avessero ravvolto in un velo, glielo tolsero: era grande come un tovagliolo, lo misero ad asciugare, e il padre se lo mise nel portafoglio, ché dicono: chi nasce velato è fortunato. In quell'attimo che lui nacque, girava la musica nel paese: andavano al cimitero a mettere il segno della croce a tutti quelli che erano morti in guerra, e suonavano *giovinezza primavera di bellezza*. Io avevo al mio lato il mio angioletto Rocco: lo guardavo e dicevo: »Dio mio, che segno questo! Proprio oggi dovevano fare questa festa…»[17].

Ed ecco il lamento «Peccato morire così giovine/non ancora compito trentun anno./Tutto il popolo l'ha pianto./Lui è andato a godere l'altro mondo/restando tutto a lutto il nero manto./Ecco la morte col suo falcione/che tira da lontano e da vicino:/come ha troncato il povero Rocchino! Ha detto a tutti – Addio, mia madre,/fratello, sorelle, amici partenti,/vado a godere il Cielo eternamente –/Sono la madre afflitta sconsolata,/il mio figlio la morte me l'ha troncato,/ho perduto tutte le mie grandezze,/il mio tesoro era lui, la mia ricchezza».[18]

Sullo sfondo veglia Linuccia Saba, la compagna di Carlo Levi. È la riflessione mesta del mondo civile? Nel vuoto si intravede il cimitero, da cui Scotellaro guarda la valle. È l'inizio o la fine? Nel frattempo il mondo contadino si muoveva. I paesani partivano con la esemplare valigia di cartone. «Il paese mio si va spopolando – *cantava Rocco Scotellaro già nel 1952* –,/imbarcano senza canzoni/con i nuovi corredi di camicie e mutande i miei paesani. […]/Ve ne andate anche voi, padri della terra, e lasciate/il filo della porta più nero del nero fumo./Quale spiraglio ai figli che avete fatto/quando la sera si ritireranno?». [19]

I più non sarebbero più tornati. Carlo Levi li inseguì. Nel novembre del 1967 fondava la Filef (Federazione Italiana Emigrati e Famiglie). Ne fu il primo presidente. Non gli dovette far piacere. Teorizzando la soluzione del «Comune rurale autonomo», egli si augurava che, dietro la spinta di Rocco Scotellaro e altri come lui, il contadino alianese si riscattasse ad Aliano, lì cominciando una nuova vita libera e giusta. Invece così non fu. Quel contadino presto fu costretto a far la valigia e a partire per cercare

altrove nuove e più umane condizioni di vita. Molti, moltissimi presero proprio la via di Torino. Qualcuno, forse, Carlo Levi se lo ritrovò passeggiando per Via Bezzecca o in Piazza San Carlo, la coppola calata sugli occhi, confinato. Il confinato, ora, era lui. Ché al confino, infatti, è paragonabile l'emigrazione, quando essa è forzata, dettata, cioè, dalla necessità di procurarsi il minimo vitale.

1 COMUNE DI MONTALBANO, *Omaggio a Zanardelli* (1902-2002) a cura di Domenica Malvasi, Bernalda, Tip. Disantis, 2002, pp. 36-37.
2 G. DORSO, *La rivoluzione meridionale*, Milano, Mondadori, Il Saggiatore, 1969, p.153.
3 Ivi, p. 274.
4 C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi NUE, 1967, p. 122.
5 Ivi, p. 41.
6 Ivi, p. 5.
7 Ivi, p. 11.
8 M. PARRELLA, *I funerali di Togliatti*, in *Poesie*, (1947-1996), a cura di Giuseppe Lupo, Roma, Avagliano, 2007, p. 155.
9 R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, a cura di Carlo Levi, Milano, Mondadori, 1954, pp. 70-71.
10 Ivi, p. 96.
11 Ivi, p. 23.
12 Ivi, p. 83.
13 C. LEVI, *Cristo Si è fermato a Eboli*, cit., p. 142.
14 Ivi, pp.89-90.
15 Ivi, p. 27.
16 Ivi, p.107.
17 R. SCOTELLARO, *Contadini del Sud*, Bari, Laterza, 1954, p. 223.
18 Ivi, p. 247.
19 R. SCOTELLARO, *È fatto giorno*, cit., p. 186.

Tavole





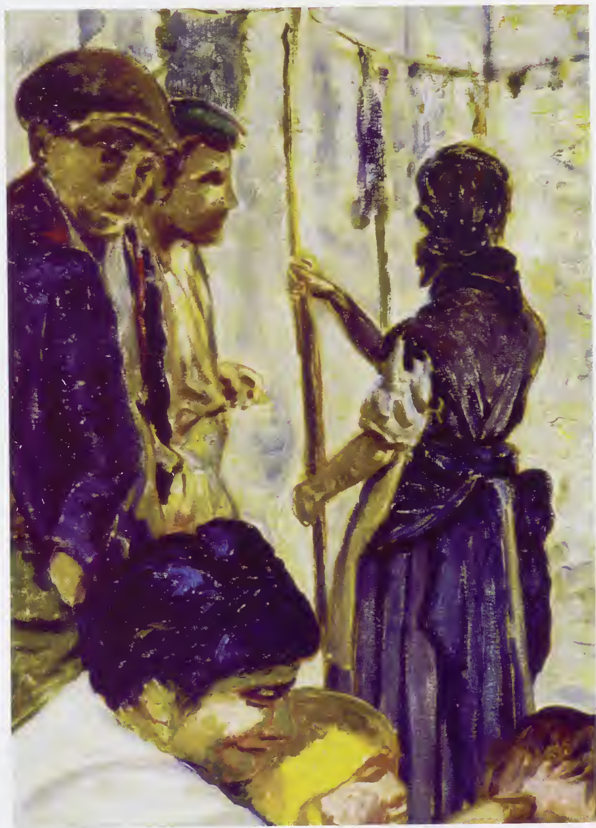








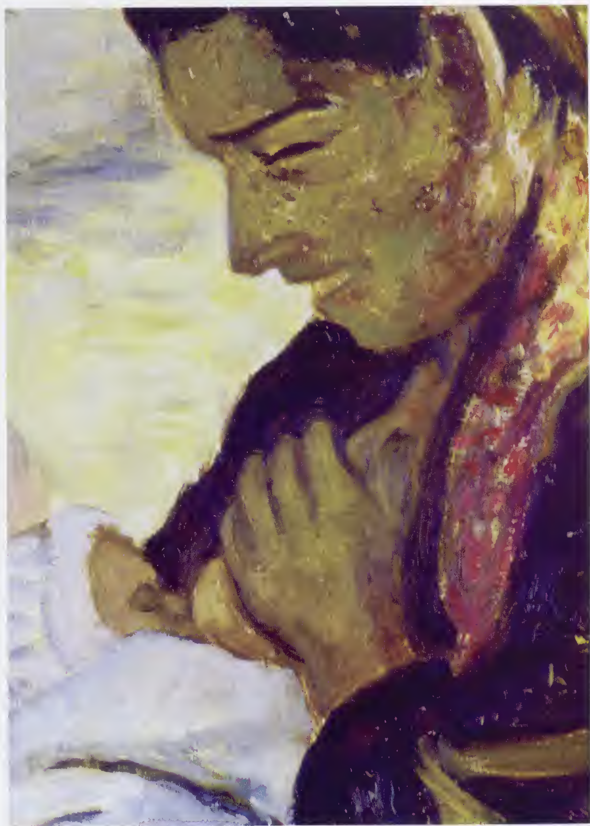












































Per la Lucania e le Lucanie di tutto il mondo

Giovanni Caserta

Si è detto qua e là della circolarità e totalità che avvolge tutta l'opera di Carlo Levi, fino a dare l'impressione di una certa monotonia e uniformità. In effetti, l'impressione è più che un'impressione; ma è anche vero che alla circolarità e totalità è sempre implicita la coerenza. Ciò è stato ampiamente documentato e provato per Carlo Levi pittore e scrittore, sicché è apparso evidente come i suoi quadri parlino e narrino storie, allo stesso modo che i libri dipingono e rappresentano. Meno è stato fatto per Carlo Levi politico, concretamente impegnato per il trionfo della giustizia e della libertà. Eppure, al fondo, come motivo unificante, c'è sempre – come si è spesso detto – il desiderio di cercare l'uomo nella sua unità, per trovarlo e riscattarlo. Ciò significa andare verso la natura, superando le incrostazioni storiche e sociali; e significa andare verso il popolo. Qualcuno potrebbe parlare di populismo; ed è stato fatto. Ma senza populismo non ci sarebbe stato il socialismo utopistico e, dopo quello, il socialismo scientifico. E non ci sarebbe stato il cristianesimo. In ogni caso non ci sarebbero state tutte le battaglie per il riscatto dei sofferenti, che pure si sono combattute, anche se, spesso, sono andate perdute.

Certo è che, in virtù del suo populismo o socialismo utopistico, Carlo Levi si sentì fratellastro dei lucani e dei vietnamiti, degli emigrati meridionali e dei birmani. Qualcuno ha trovato che anche questo atteggiamento, vagamente umanitario e quasi mistico, fosse politicamente ambiguo, nel momento in cui escludeva un impegno preciso di partito e nel partito. Significativa, sotto questo aspetto, è la gelosa difesa, da parte di Carlo Levi, della sua condizione di «indipendente», sia pure di sinistra, che gli permetteva di essere al di fuori e al di sopra delle parti, dei compromessi e delle astuzie strategiche, che, si voglia o non si voglia, sono momenti ineliminabili della concreta vita politica, se non si vuole che questa si traduca in professioni di principi e di buona volontà.

È anche vero, però, che la vita politica ha anche bisogno di chi sappia tracciare i grandi sogni e le grandi idee, indicando la via della coerenza assoluta ad essi, in qualunque condizione. Ciò permise a Carlo Levi di parlare chiaro a tutti, anche ai suoi compagni di cordata, pur col rischio di sentirsi indicato come un esempio di qualunquismo, ancorché di sinistra. Ma, a guardar bene, un intellettuale ha il dovere di essere un po' qualunquista, così come è giusto che qualcuno, un giorno, faccia pure l'elogio del qualunquismo. La verità è che, pur avendo fatto una scelta di campo in senso socialista, Carlo Levi ripudiò la tessera, preferendo, com'era giusto, un ruolo di richiamo alle ragioni della morale e dell'uomo nella sua totalità. Con queste intenzioni egli entrò nell'agone politico, finendo senatore. E nelle Aule del Senato i

suoi discorsi, a volte svagati, a volte ironici, a volte poetici, portarono il segno della mente superiore, che guarda lontano, all'immutabile ed all'eterno che è nell'uomo e nelle sue aspirazioni.

Contemporaneamente, come presidente della Filef, partecipava a convegni nazionali e internazionali, scriveva discorsi e discuteva di proposte di legge a favore dei paria di sempre che, per lavoro, erano costretti a lasciare il proprio paese. Fu perciò una meritevole iniziativa quella della rivista «Emigrazione» che, nel dicembre del 1975, nell'approssimarsi del primo anniversario della morte dello scrittore, volle pubblicarne gli interventi politici più significativi, altrimenti di difficile reperimento. Dalla raccolta, a cui qui si attinge, si evinceva che ogni occasione, ogni piccolo avvenimento di cronaca, diventava, ai suoi occhi il segno di un'altra universale e perenne verità, secondo cui, nei millenni, non è esisitito e non esiste se non – come si è detto – l'eterno conflitto fra il bene e il male.

In questa lunga vicenda, il bene è fisso ed immutabile, chiaro alla coscienza degli uomini; ma il male ha la forza della sua mobilità, per cui, si presenta in forme sempre nuove, pur nella sua costanza repressiva e disumana. Più spesso, anche se non sempre, assume, nella società organizzata, il volto dello Stato burocratico e accentratore, di cui, al solito, lo scrittore dava una lettura mitologica e junghiana. Così, il 27 giugno 1967, mentre in Senato si discuteva la legge sull'ordine pubblico, egli interveniva, introducendo toni fabulosi e solenni. «La legge in discussione – ammoniva – ridesta sentimenti nascosti che sono la radice stessa della nostra società e della nostra vita individuale e tutte le censure psicologiche e i complessi che vengono da un antico errore, da un antico, falso, mortale rapporto con il padre, con lo Stato padre, nemico e divoratore dei figli». Si tratta va di parole che riecheggiavano, qua e là, antiche enunciazioni contenute in *Paura della libertà*.

Anche in quella circostanza, come al tempo dell'*Orologio* simbolo e somma dello Stato burocratico e saturniano era la figura del Prefetto. Perciò, in un passaggio del suo discorso Carlo Levi tornava a definire il Prefetto «proconsole di Roma nelle province», ricordando che le forze della Liberazione, giustamente, durante gli anni della Resistenza, avrebbero voluto eliminarlo, perché, per l'appunto, rappresentava «l'autoritarismo, l'accentramento, la burocrazia, la tirannide, il paternalismo. Si capisce perché, nella Firenze ormai libera degli ultimi mesi della Resistenza, a Levi il prefetto De Cesare sia apparso come «un impiegato delle pompe funebri in un banchetto di nozze» secondo l'immagine già utilizzata nell'*Orologio*. E dall'*Orologio* l'oratore traeva l'intera descrizione del De Cesare, presentato come «un vecchio nobile siciliano dal naso a becco e dalle bozze sotto gli occhi, rotto a tutti i possibili regimi, refrattario a qualunque moto di entusiasmo. Cercava di non dare noia e di farsi il più piccolo possibile, di passare inosservato per resistere e alla fine fu il più forte e ci riuscì».[1]

Come i prefetti sono tutti i «luigini», perché il prefetto è il re, anzi il ras dei «luigini», affermava Carlo Levi in un altro discorso al Senato. E così che è avvenuto il

trionfo dell'Italia «parassitaria, immobile nei secoli in forme sempre diverse, che costringe il cittadino a chiudersi nella vita privata e a estraniarsi dallo Stato». Questa Italia è la stessa delle speculazioni edilizie, degli Enti di Riforma, dell'astratto paternalismo, dei posti di rapina, del pubblico impiego, ecc., cui, al solito, si opponevano i «contadini», per lo più sconfitti, oppressi, schiacciati e, negli ultimi tempi, scacciati in paesi stranieri, perché altrove si guadagnassero il pane e non disturbassero i sogni della borghesia parassitaria. E questa, quasi colta da un senso di colpa collettiva, coniava una nuova espressione per indicare gli emigranti, dicendoli «italiani all'estero». Che è un vero e proprio atto di ipocrisia, con cui si intende nascondere il dramma e la vergogna.

«Anche noi – dichiarava in Senato Carlo Levi, in data 17 gennaio 1969 – siamo italiani all'estero, quando ci rechiamo a fare un viaggio, anche i turisti sono italiani all'estero. Il fenomeno che è davanti a noi non è tanto quello degli italiani che si trovano all'estero, ma è il problema degli emigranti, dei lavoratori, dell'emigrazione di massa, dell'emigrazione forzata, che, come fenomeno, rappresenta un aspetto fondamentale del nostro sistema economico, sociale e politico».[2] Carlo Levi, cioè, faceva rilevare che un fatto di tale dimensione, qual era l'emigrazione degli anni Sessanta, era una vera e propria espulsione, funzionale al predominio e al privilegio della classe che restava. Era un sacrificio, che doveva servire a salvare una entità ingiusta e mostruosa, qual era lo Stato borghese, che chiedeva l'immolazione della parte innocente. Era, dunque, «una frattura, una lacerazione di un tessuto economico, sociale e culturale, un atto quasi di sacrificio rituale agli idoli di una struttura proprietaria, che aveva bisogno che una parte del popolo fosse esclusa, alienata, non esistente. Quindi – concludeva – non italiani all'estero, ma emigranti o lavoratori italiani emigrati».[3]

L'emigrazione, in definitiva, per dirla in termini scientifici, era un fenomeno non congiunturale, ma strutturale, cioè connaturato al sistema capitalistico e non democratico. Nessuno Stato, infatti, «può essere un vero Stato popolare, né uno Stato libero – e tanto meno democratico – quando... è necessaria al sistema l'espulsione di una parte del popolo, la sua condizione in soggezione o servitù. Ma tutti sono, in questo sistema universale di oggi, ancora tutti sono, in qualche modo, questi Stati, degli Stati teocratici e degli Stati servili».[4]

Seguendo un suo rigoroso filo logico, che era anche quello del marxismo canonico, Levi poteva osservare come la discriminazione tra le classi, all'interno di uno Stato, diventa discriminazione, a livello internazionale, fra Stati forti e Stati deboli, fra popoli colonizzatori e popoli colonizzati. Ciò succede quando il capitalismo, superati i confini nazionali, cerca sbocchi commerciali e mercati da occupare, mutandosi in colonialismo e imperialismo. Se così stanno le cose, emigranti, vietnamiti, negri, curdi, palestinesi e tutti gli oppressi ed emarginati del mondo appartengono allo stesso gruppo, cui si oppongono le forze del capitalismo, che hanno trovato negli Usa la propria incarnazione e la propria espressione.

Gli Usa, infatti, dal punto di vista di Carlo Levi, non conoscono e non possono conoscere l'umanità, perché non hanno una storia. Essi vivono ancora la loro giovinezza. «Ripercorrono [perciò] antiche strade sanguinose e primitive, da cui la storia e la mitologia, e il sangue sparso su tutti i campi d'Europa in questi ultimi anni, pareva ci avessero finalmente liberati». Gli Usa, in definitiva, sono il classico esempio di una moderna civiltà, «il cui carattere fondamentale e costitutivo è il rifiuto della storia». Che cosa manca all'America? si domandava Carlo Levi, durante il suo primo viaggio in Usa nel 1947. «Era un paese – si risponde – dove la storia non era passata e dove le cose non avevano ancora un nome. Vale a dire, mancavano gli dèi, quegli dèi che sono dentro ogni pietra delle nostre città, dentro ogni albero delle nostre campagne. Questo mondo astorico, a contatto con la storia, deve distruggerla, oppur ricrearla per sé, da capo, dai primi sacrifici saturniani, dai primi fratricidi e parricidi e incesti, dal primo accecamento di chi ha commesso la colpa».

Gli Usa, per l'appunto, avevano scelto quest'ultima via, che li portava a sfogare la propria furia sanguinaria sul Vietnam, il quale, a sua volta, rappresentava «il mondo contadino che vince anche morendo». Era un concetto già espresso in *Il futuro ha un cuore antico*. Nel Vietnam, come sempre, l'amore per la libertà diventava coraggio della libertà; in esso sembrava racchiudersi, in termini diversi, l'eterno conflitto fra la bestialità e l'umanità, fra la barbarie saturniana e la civiltà della ragione e dell'amore. In un tempo recente, questo drammatico conflitto fu la guerra fra partigiani e fascisti. Per questo – scriveva Carlo Levi – il Vietnam poteva dirsi «il simbolo e il centro di una lotta che comprende, che soffre, che muove tutti gli uomini, di una guerra che non si svolge soltanto sui campi di battaglia, nelle risaie, nelle giungle e nelle città, ma nel cuore di tutti gli uomini... Il Vietnam non era più un luogo lontano e la sua guerra non *era* più guerra remota».[5]

In una lirica del 20 maggio 1972, esplicitamente, e in modo martellante, quasi si trattasse di uno slogan, Carlo Levi annotava tale suo nobile e coraggioso convincimento «La tua lotta è lotta di tutti/Viet Nam/La tua vittoria è vittoria di tutti/Viet Nam/La tua coscienza è la coscienza di tutti/Viet Nam/Le tue risaie/sono l'acqua del mondo/Viet Nam/Le tue foreste defogliate sono il verde del mondo/Viet Nam/Le tue albe di bombe sono l'alba del mondo/Viet Nam/La tua libertà è la libertà».[6]

La storia dei vietnamiti e la lotta dei vietcong, dunque, erano quelle stesse dei contadini di Lucania e di Agrigento, o dei baraccati e dei terremotati, tutti accomunati dallo stesso desiderio di riscatto. Questo senso di comunione fraterna fra tutti gli emarginati del mondo apparve a Carlo Levi, in tutta la sua evidenza, quando, una sera, in Sicilia, si ritrovò ad assistere alla proiezione di diapositive sul Vietnam. Ci si trovava riuniti per una manifestazione a favore delle popolazioni terremotate del Belice. Che c'entrava il Vietnam? si domandò e domandò il sindaco di Roccamena, preoccupato che si stessero facendo indebite speculazioni politiche. Ma il Vietnam, a dispetto del sindaco di Roccamena, c'entrava. Al lume

di candela, mentre le immagini si succedevano sullo schermo, in realtà si erano valicati i confini della Sicilia e si era intravista «la coscienza dell'unità dei problemi, dell'unità del mondo [...]. Io sentii – conclude Carlo Levi – quella sorta di felicità che si sente soltanto quando ci si sente nel centro delle cose e nel centro della verità». E questo il momento in cui, ancora una volta, valicati gli spazi, l'anima è immersa nel Tutto e ne coglie il senso.[7] E il cuore, che batte nell'Universo, è proprio quello che, spingendo all'uomo e all'umanità, spingeva tutti i sofferenti a uscire dalla triste condizione di volgo disperso che nome non ha, organizzando nuove forme di lotta per la liberazione.

Levi guardava ancora fiducioso, nonostante tutto, a quanto si stava verificando nel mondo. O almeno, pur deluso da tanti eventi nazionali e internazionali, sapeva che alla lotta non si può rinunziare, anche se si deve ricominciare daccapo, riattingendo forze, come Anteo, con un nuovo contatto con la terra. Lo si è già detto. Il seme, ormai gettato, sebbene soffocato da una parte, non poteva non sbocciare da un'altra parte. L'aveva scritto anche Rocco Scotellaro. Si poteva perciò dire che «c'è, in tutto il mondo, un nuovo mondo, che è il mondo dei piccoli, che è il Vietnam dei boschi, degli alberi che non si spostano, delle radici della terra e delle radici della lingua, delle culture nuove che sorgono dal cuore antico della civiltà», annunciando una rivoluzione che non rinnega la storia, ma la scopre nel suo senso profondo[8], perché le vere rivoluzioni cominciano sempre con la scoperta della propria identità. Carlo Levi ricorda, con i Cinesi, che, «lavorando per il futuro, si scopre il passato».[9] In Lucania, nell'antica Lucania, per fare un esempio, si è fatto giorno solo quando, con Rocco Scotellaro, i contadini sono entrati in gioco con le scarpe e le facce che avevano.

Certo il cammino della liberazione è lungo e tortuoso, perché il nemico è sempre in agguato e potente. In Italia era quel nemico a cacciare fuori della patria i contadini, i disoccupati e i braccianti, quasi tutti del Sud. Ed era lo stesso nemico – secondo Carlo Levi – a ritardare l'avvento delle Regioni, che «sono (o dovrebbero essere e diventare) un primo tentativo di autogoverno»[10], prima di arrivare al Comune autonomo, «quale forma elementare del nuovo Stato»[11], in cui si dovrebbe realizzare il miracolo del cittadino che amministra sé stesso, perché solo in una realtà siffatta egli può incontrarsi con la collettività, in modo che la legge non sia più fuori, ma dentro di lui. Era la riconferma, anche nel concreto della vita politica e parlamentare, di quella antica prospettiva anarchico-utopistico-socialista, appresa in gioventù, da cui il Levi trasse sempre la sua forza specifica, la quale, ponendolo al di sopra delle parti, ne fece un costante punto di riferimento nella battaglia politica e culturale del secondo dopoguerra, fino al giorno della morte. E se a lui guardarono tutti gli uomini amanti della libertà, egli, a sua volta, guardò sempre e solo alla libertà, che non per caso era parola con cui si chiudevano quasi tutti i suoi interventi politici. In essa, e per essa soltanto, dal suo punto di vista, ci sarebbe stata anche la giustizia. E viceversa. Ciò spiega, fra l'altro, perché, per anni, egli sia stato l'intellettuale politi-

camente più ascoltato e più osservato d'Italia, così come, seppure in tutt'altro senso, lo fu il contemporaneo Pier Paolo Pasolini.

1 C. LEVI, Discorso al Senato, 27 giugno 1967, in «Emigrazione», a. VII, n. 12, dicembre 1975, p. 30.
2 C. LEVI, Discorso al Senato, 20 ottobre 1966, ivi, p. 25.
3 C. LEVI, Interrogazione al Governo sul CCIE (Consiglio Consultivo Italiani all'Estero), 17 gennaio 1969, ivi, pp. 43-44.
4 C. LEVI, Discorso al Piccolo Teatro di Mi lano, 24 ottobre 1971, ivi, p. 58.
5 C. LEVI, Discorso al teatro Petruzzelli di Bari, 22 ottobre 1967, ivi, p. 38.
6 C. LEVI, *Bosco di Eva*, Roma, Mancosu, 1993, pp. 80-81. La raccolta riprende in, *Poesie inedite*, 1934-1946, cit., aggiungendovi poche liriche del periodo 1951-72 e poche altre che non hanno data o risalenti al 1931/33.
7 Discorso al teatro Petruzzelli..., cit., p. 33.
8 Discorso al Piccolo Teatro..., cit., p. 61.
9 Discorso al Senato, 14 aprile 1964, in «Emigrazione», cit., p. 12.
10 Relazione alla Conferenza regionale dell'emigrazione dell'Umbria, Perugia, 7-8 luglio 1973, ivi, p. 65.
11 Discorso al Senato, 27 giugno 1967, ivi, p. 30.

Levismo e antilevismo oggi

Giovanni Caserta

Parlare di Carlo Levi senza averlo letto o avendone letto solo una parte, come qualcuno talvolta confessa, è da imprudenti; ma demolirlo, credendo di averlo capito senza averlo letto, è da temerari. È quello che si è potuto constatare in alcuni interventi recenti, fermi alla convinzione che Carlo Levi abbia dato della Lucania una immagine avvilente, cioè di terra immobile e sonnacchiosa, passiva e senz'anima. A suo tempo contro Levi si mossero i «luigini» alianesi e lucani, benpensanti, feriti nella loro presuntuosa vanità, che di fatto si traduceva in disprezzo per i contadini, i quali, anche per questo, amavano Levi. Se ne risentirono alcuni «compagni» comunisti di quegli anni, che poi avrebbero avuto Carlo Levi nelle loro file, perché, secondo loro – vedi Alicata, e in parte anche Muscetta e Asor Rosa –, Carlo Levi avrebbe visto la salvezza della Lucania nella immutabilità della condizione contadina, cioè nell'isolamento, quasi che, intorno alla regione, egli volesse erigere una barriera da riserva indiana, che ne avrebbe impedito qualunque contaminazione. Al massimo gli si concedeva un po' di populismo. Naturalmente, paradossalmente, ci furono anche di quelli che querelarono Levi, ritrovandosi in alcuni personaggi esposti al ridicolo e alla denunzia. È quindi accaduto, nei decenni successivi, un po' ciclicamente, che, secredenti intellettuali, scrittori e poeti in particolare, ansiosi di liberarsi del padre, pensarono di ammazzarlo. Anche di recente.

Tra le accuse che gli si muovono, sempre non nuove, non è la faziosità, che per un intellettuale è sempre un vanto, avendo egli il diritto e il dovere della faziosità. Lo si accusa, invece, di superficialità, genericità e falso. Di fatto, Carlo Levi avrebbe rappresentato una Lucania immaginaria, assai di maniera, colorita, ma pur sempre falsa. Insomma, la sua sarebbe una Lucania fatta a propria immagine e somiglianza. Il che è vero; ma in tutt'altro senso. Lo si capirà, purché si abbia la pazienza di fermarsi a considerare chi era Levi, qual erano i suoi studi e qual era il suo pensiero, prima filosofico, poi politico e poi di poetica. Agli ultimi epigoni dell'antilevismo, di fatto, desiderosi di apparire diversi e coraggiosi, da cui non è assente una ovvia malattia di protagonismo, sfuggono alcuni dati essenziali.

Sfugge che, tra la Lucania di Carlo Levi e la Basilicata di «rimborsopoli» e dei «basilischi», passano quasi ottant'anni, che sono quasi un secolo. Sfugge che la Lucania, descritta da Carlo Levi nel 1935-36, era la Lucania vera conosciuta da Giustino Fortunato e Francesco Saverio Nitti, da Tommaso Claps e Carolina Rispoli, da Giovanni Russo e dai numerosi viaggiatori italiani e stranieri a cavallo della seconda guerra mondiale (quali Friedmann, Tentori, Norman Douglas, Peck, Banfield, Olivetti ecc.). Era, peraltro, la stessa Lucania del sempre decantato Leonardo Sinisgalli e, na-

turalmente, di Rocco Scotellaro. Ma sfuggono soprattutto il pensiero e la personalità di Carlo Levi, rispetto al quale, tra gli scrittori, pittori e poeti venuti dopo, nessuno potrebbe stargli a confronto.

Si ignora, innanzitutto, che Carlo Levi, non partiva col *Cristo si è fermato a Eboli*, che, invece, era preceduto da un lungo percorso culturale, artistico, politico e civile, avviato in famiglia e continuato nell'ambiente illuminato, se non illuminista, di Torino, tra artisti, socialisti alla Claudio Treves, comunisti alla Gramsci, liberal-democatici quali i fratelli Rosselli, e, soprattutto, Piero Gobetti; sfugge che egli visse a contatto col comitato di redazione della rivista «Rivoluzione liberale» e col movimento di «Giustizia e libertà»; si ignora, anche, che, tra le letture e le meditazioni di Carlo Levi, c'erano Spinoza e Cartesio, Croce e Vico, Gioberti e Rosmini, Bergson e Schelling, Freud e Jung, la dottrina cattolica e quella ebraica… I suoi detrattori di oggi, infine, come spesso quelli di ieri, ignorano un libro fondamentale quanto difficile, qual è *Paura della libertà* (1939), in cui si gettano le basi di un pensiero filosofico, che si può anche condividere e non condividere, ma che è premessa ad una vita vissuta coraggiosamente, in difesa sempre della libertà e della giustizia, della giustizia e della libertà, e quindi, degli innocenti umiliati e offesi, dovunque esistessero, in Lucania, come in Vietnam, negli Stati Uniti come in India o in Sudafrica. E gli innocenti, buoni, sono, per antonomasia, i contadini, che si badi bene, non è detto siano necessariamente gli zappaterra ignoranti e analfabeti. «Contadini», infatti, sono tutti i «buoni» che hanno fatto una scelta di vita per la giustizia e la libertà. «Contadini», perciò, furono e sono, Gramsci e Amendola, Pertini e Nenni, Gandhi e Maria Teresa di Calcutta, Martin Luther King e, oggi, papa Francesco Bergoglio, che ha avuto il coraggio di andare a Lampedusa e non ha esitato a stendere la sua mano ai derelitti dell'ingiustizia e della non libertà. Insomma, in *Paura della libertà*, condannando la paura della libertà, radice del fascismo e del nazismo (oltre che del franchismo), Carlo Levi proponeva a tutti, e soprattutto agli intellettuali, il «coraggio» della libertà.

Sarebbe perciò il caso che i moderni nemici di Levi leggano della concezione che della storia egli ebbe, vista come frutto dell'incontro-scontro dialettico tra lo Jin e lo Jen, tra la massa indifferenziata, fondo di bontà naturale di tipo rousseauviano e di ascendenza ebraica, e l'individualismo sfrenato della civiltà borghese, ovverosia «luigina». Si apprenderebbe che le due forze agenti nella storia, in sé considerate, sono condannate e condannabili, perché ambedue portatrici della dittatura la prima, dell'anarchia la seconda, che altro non sono se non due estremi che si toccano. Per entrare nello specifico della Lucania storica, nei contadini lucani Levi leggeva la bontà naturale o massa, che chiedeva fosse salvata sotto qualunque forma di civiltà, perché, qualora questa fosse privata dalla *substantia* contadina, sarebbe barbarie anche nell'epoca della più alta civiltà tecnologica. Per dirla con altre parole, nella Lucania degli anni 1935-36, c'era massa indifferenziata, cioè l'umanità allo stato di natura, ma mancava l'individuo-uomo, a vantaggio, purtroppo, dell'individualismo o egoismo, rappresentato dai «luigini» (medicaciucci, avvocaticchi e podestà che fossero).

Come dovrebbero sapere i recenti detrattori, Carlo Levi ebbe sempre a ripetere che la «Lucania è in ognuno di noi», e andrebbe difesa, dovunque essa sia. Si vuol dire che essa non solo non va esclusa dalla storia, come, purtroppo, spesso è accaduto, ma va portata e travasata nella storia, a lievito della stessa. A Matera, nel 1967, commemorando Gramsci, e rispondendo idealmente a quanti lo avevano accusato di aver teorizzato l'immobilismo e l'isolamento lucano, gridò: «Se abbiamo narrato quel mondo immobile, era perché si muovesse». Il *Cristo si è fermato a Eboli*, di fatto, nelle intenzioni di Levi, ebbe il suo seguito nel romanzo-cronaca *Le parole sono pietre*, in cui il mondo siciliano trovava nel Partito Comunista Italiano il suo intellettuale organico e, nel sindacalista Salvatore Cardinale, ucciso dalla mafia, il martire che ogni religione richiede. Suo obiettivo finale, in definitiva, era quello di un mondo in cui, sia pure in forme necessariamente diverse, trovassero il giusto equilibrio la massa e l'individuo, la legge e la libertà, il passato e il futuro. Come ebbe felicemente a precisare, con espressione che sarebbe rimasta proverbiale, suo obiettivo fu quello di costruire un «futuro dal cuore antico», quale gli parve si fosse realizzato in Unione Sovietica, dove era avvenuta la «rivoluzione nella tradizione», ovvero la «rivoluzione del sentimento». In altre parole, si trattava di costruire un mondo in cui il singolo mai dimenticasse di appartenere agli altri, in un clima di generosa fratellanza, amore e solidarietà. Era una prospettiva che echeggiava l'attesa messianica dell'ebraismo e, contemporaneamente, il mito del socialismo, «sole dell'avvenire». Non è meraviglia, perciò, che, precorrendo tutti i tempi, durante un viaggio nella Germania divisa, egli, pur militante da indipendente nel Pci, sentisse la anomalia ed enormità di quella divisione, che era come voler dividere le pecore di uno stesso gregge. Di qui il suo invito alla riunificazione tedesca. Nacque così il libro-cronaca *La doppia notte dei tigli* (1959), ove si auspicava che la unione avvenisse nel giusto equilibrio tra la Germania socialista e quella liberal-capitalista.

Se, dunque, si segue o si è ben seguito il senso del discorso fin qui fatto, necessariamente sintetico, si capisce anche perché Carlo Levi volle un'arte «invenzione», e non fantastica, cioè di rinvenimento e scoperta della verità e della giustizia, pedagogica in senso lato, così come, nella pittura, scelse la figura, diventando pittore di molti «ritratti». E si capisce perché definì sé stesso esponente dell'arte »contadina», contrapposta all'arte «luigina», che, non essendo «umana», è falsa, cioè non arte. «Contadino» era infatti una metafora, come lo era la Lucania, *anima mundi*. Ed è notevole il fatto che, schierato sempre per gli oppressi e con i paria di tutto il mondo, fallita la rivoluzione meridionale da lui auspicata sulle orme di Gobetti e di Guido Dorso, quando si avviò l'emigrazione di massa, vero e proprio esodo, egli Levi, nel 1967, fondò la Filef (Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie»), avendo a fianco a sé, oltre che Giorgio Amendola, anche il generoso Paolo Cinanni, calabrese emigrato a Torino, alunno di Cesare Pavese e partigiano.

Così coerente col suo concetto di vita, etica e storia, a dispetto dei suoi errori di valutazione che pure compì (circa, per esempio, il «comune rurale autonomo»,

il Pci e l'Unione Sovietica), anche oggi Carlo Levi saprebbe con chi stare. Starebbe là dove sta papa Francesco. Lo si dice, naturalmente, per esemplificazione, non per ostentazione. Quanto agli intellettuali lucani che oggi vorrebbero ucciderlo, raccomanderebbe di essere «contadini» e non «luigini». Oggi, del resto, per loro, è molto più facile di quanto lo fosse per Levi. Sicuramente non rischierebbero né la prigione né il confino; al massimo avrebbero qualche premio in meno, qualche recensione osannante in meno, o, in meno, qualche invito a sedere al fianco del presidente del Consiglio o della Giunta regionale, peraltro di Basilicata, e non di Lucania.

Biografia di Carlo Levi

Giovanni Caserta

Carlo Levi nacque a Torino il 29 novembre 1902, da Ercole Levi e Annetta Treves. Apparteneva ad una famiglia ebrea, molto in vista a Torino. Da parte della madre, era nipote di Claudio Treves, socialista.

La sua formazione, perciò, può dirsi filtrata attraverso l'ebraismo e il socialismo e, quindi, naturalmente portata a sentire il problema dell'uomo, della fratellanza e della solidarietà internazionale. Questa vicinanza all'uomo e ai suoi bisogni, unitamente ad una profonda *pietas* o «compassione», nel senso etimologico del termine, sarà la sua «lucanità». Lucania, infatti, sarà per lui sinonimo di umanità in assoluto, oltre il tempo e lo spazio. Non per nulla soleva dire che la Lucania, matrice originaria e *anima mundi*, è in ognuno di noi. Compito dell'intellettuale e dell'uomo giusto, calato nella storia, per l'appunto, rimane quello di liberare l'uomo autentico, cioè, secondo una metafora a lui cara, il «contadino» e la «Lucania» immanenti in ognuno di noi e troppo spesso vilipesi e calpestati.

Non poco, tuttavia, su di lui, almeno per quanto riguarda i suoi atteggiamenti concreti, dovette agire il clima politico, civile e culturale in cui era immersa Torino, che, in quegli anni, raccogliendo le istanze illuministiche che erano state di Alfieri e Baretti, rivivendo l'anima risorgimentale e ottocentesca di D'Azeglio e Cavour, aderiva ormai a tutta la problematica operaia e socialista dei primi del Novecento. E fu la città più antifascista d'Italia, in cui poterono affermarsi l'egemonia intellettuale di Antonio Gramsci, attraverso la rivista «Ordine nuovo» (1919-20), e l'egemonia intellettuale di Piero Gobetti, attraverso le riviste «Energie nuove» (1918-20), la «Rivoluzione liberale» (1922-25) e il «Baretti» (1924). Intorno a questi due «campioni» della cultura torinese, legati peraltro da sentimenti di stima e di amicizia reciproca, emergevano complesse e forti personalità quali Carlo e Nello Rosselli, Angelo Tasca e Palmiro Togliatti, Augusto Monti e Giulio Einaudi, Riccardo Bauer e Nicola Chiaromonte, Natalino Sapegno e Cesare Pavese, Riccardo Foa e Leone Ginzburg…

Non è meraviglia, perciò, che, stante questo contesto politico e culturale, proprio su Torino si concentrò l'attenzione repressiva del fascismo. Già all'indomani della marcia su Roma, in data 18 dicembre, c'era stato l'eccidio di Brandimarte, con undici morti e la devastazione della Camera del Lavoro e del Circolo dei ferrovieri. Piero Gobetti, nel settembre del 1924, fu oggetto di aggressione da parte di squadracce fasciste. Sarebbe morto a soli 25 anni, a Parigi, nel febbraio del 1926, a seguito delle percosse subite. I fratelli Rosselli, costretti a rifugiarsi anch'essi a Parigi, furono lì ammazzati nel 1937.

Di Piero Gobetti, Carlo Levi fu amico e, affascinato dall'acutezza della sua in-

telligenza, quasi allievo, pur essendo suo coetaneo. Era anche lui attentamente sorvegliato. A condannarlo, agli occhi della polizia fascista, oltre che l'amicizia con Gobetti, erano i primi scritti di giornalista e saggista. Sospetta era anche la sua adesione al gruppo dei «Sei pittori di Torino», composto da Jessie Boswell, Gigi Chessa, Francesco Menzio, Nicola Galante, Enrico Paolucci e, appunto, Carlo Levi, uniti contro la retorica della pittura dominante e proiettati verso una pittura nuova e di respiro europeo.

Nel 1922, su «Rivoluzione liberale», Carlo Levi aveva pubblicato l'articolo Antonio Salandra, in cui accusava lo statista, ricco agrario pugliese, di «illiberale liberalismo». Nel 1923, per la prima volta, aveva esposto un suo quadro. Accadeva alla Quadriennale torinese. Sempre su «Rivoluzione liberale», pubblicava gli articoli Pensiero fascista e Il Congresso dei Popolari, di cui condannava la tiepidezza nei confronti del fascismo. Nel 1924, all'età di soli ventidue anni, si laureava in medicina e, per quattro anni, fino al 1928, fu assistente del prof. Micheli, presso la Clinica medica dell'Università di Torino. Ma alla medicina e ad una sicura carriera universitaria preferì l'attività di pittore e di scrittore.

Nel 1924 partecipava alla XIV Biennale di Venezia. Pubblicava, nello stesso 1924, su «Rivoluzione liberale», gli articoli Il cappone ripieno, I torinesi di Carlo Felice e L'impresario, l'asino e la scimmia. Intanto per interessi artistici, faceva frequenti viaggi a Parigi, dove, in Rue de la Convention, apriva uno studio. Gli spostamenti tra Torino e Parigi gli servivano per mantenere i contatti tra gli antifascisti torinesi e i profughi in Francia. Nel 1925-26, chiamato a svolgere il servizio militare, rivestì il grado di sottotenente medico. Nel 1926, sul «Baretti», a testimoniare la sua costante attenzione per i problemi socio-culturali e artistici, pubblicava l'articolo Soffici a Venezia e partecipava alla XV Biennale di Venezia. Nel 1928, sulla «Cultura», pubblicava l'articolo Ariosto; nel 1929, con Nello Rosselli e Riccardo Bauer dava vita a «Lotta politica» e, con il gruppo dei «Sei pittori di Torino», partecipava alle mostre di Torino, Genova e Milano.

Con lo stesso gruppo, nel 1930, prendeva parte ad un'altra mostra torinese, nella sala d'Arte «Guglielmi». Nello stesso anno, quindi, era presente alla XVII edizione della Biennale di Venezia. Sarà anche presente alla XVIII edizione del 1932, dopo aver esposto, tra il 1930 e il 1932, a Buenos Aires, a Roma e a Parigi. Intanto, nello stesso periodo, partecipava alla stesura del Programma rivoluzionario di «Giustizia e Libertà«, insieme con i fratelli Rosselli, Lussu, Tarchiani, Salvemini e Nitti. Sui «Quaderni di Giustizia e Libertà» pubblicava l'interessante saggio sul Concetto di autonomia nel programma di «Giustizia e Libertà«. Nel 1933, a Parigi, partecipava ai funerali dello zio Claudio Treves.

Ormai conosciuto come antifascista, il 13 marzo 1934 veniva arrestato ad Alassio, ove la famiglia Levi possedeva una casa; ma veniva rilasciato il 9 maggio dello stesso anno, anche a seguito di un appello di alcuni artisti residenti a Parigi. Imperterrito, però, il 16 novembre dello stesso anno, sempre su «Giustizia e Libertà«, pub-

blicava l'articolo Leone Ginzburg. L'anno successivo, il 15 maggio del 1935, veniva arrestato una seconda volta, chiuso nelle carceri di Torino e, poi, in Regina Coeli, a Roma, donde, il 3 agosto successivo, veniva trasferito, per il confino, a Grassano, in Lucania Basilicata. Il giorno 18 settembre 1935 passava ad Aliano, sempre in Lucania Basilicata, anche se, non molti giorni dopo, il 29 ottobre, gli veniva consentito di tornare per breve tempo a Grassano, affinché vi potesse terminare alcuni quadri rimasti incompleti al momento del trasferimento. Ad Aliano rimaneva fino al 26 maggio 1936, essendo stato amnistiato in data 20 maggio, a seguito della proclamazione dell'Impero.

Tra il 1936 e il 1939 si intensificava la sua attività di pittore, che lo vedeva presente in diverse mostre, tra Milano, Genova e Roma. Nel 1939, sentendosi attentamente sorvegliato dalla polizia fascista, decideva di emigrare in Francia e raggiungere Parigi. Qui, nel 1939, scriveva il saggio *Paura della libertà*, pubblicato successivamente, nel 1946, in cui raccoglieva la sua filosofia della vita, della storia, della politica e dell'arte. Alla paura della libertà attribuiva, insieme con la crisi della civiltà, il fenomeno del totalitarismo in Europa. «La paura della libertà – scriveva – è il sentimento che ha generato il fascismo. Per chi ha l'animo di un servo, la sola pace, la sola felicità è nell'avere un padrone; e nulla è più faticoso, e veramente spaventoso, che l'esercizio della libertà».

Tornato in Italia nel 1941, aderiva al Partito d'Azione. Nel 1942, scriveva il saggio *Paura della pittura*, in cui erano contenute le idee fondamentali riguardanti il ruolo della pittura nel mondo contemporaneo, tanto segnato da contraddizioni e angosce. Intanto, in piena coerenza con le idee professate, partecipava alla lotta di Liberazione. Veniva arrestato nella primavera del 1943, a Firenze. Liberato il 26 luglio successivo, tra il 1943 e il 1945 era tra i protagonisti del Partito d'Azione e componente della direzione della «Nazione del Popolo», organo del Comitato toscano di Liberazione.

Tra il dicembre del 1943 e il luglio del 1944, a Firenze, ricercato dai nazi-fascisti, «chiuso in una stanza», scriveva, servendosi di appunti, il suo capolavoro, *Cristo si è fermato a Eboli*, una sorta di diario del suo confino ad Aliano, indicato con il nome di Gagliano. Pubblicato nel 1945, il libro ebbe straordinario successo, mai venuto meno. Esso fu la rivelazione di un mondo sostanzialmente sconosciuto e servì a riproporre, in termini drammatici, quella questione meridionale che il fascismo aveva voluto ignorare e occultare. Nello stesso 1945, Levi si trasferiva a Roma, per dirigere «L'Italia libera». Dava notevole contributo al trionfo della Repubblica, in occasione del referendum.

Passata la guerra, nella nuova Italia repubblicana, più intensa divenne la sua attività di pittore e scrittore, sempre presente nelle problematiche politiche e civili della nazione. Dopo aver partecipato a numerose mostre tra Torino, Roma e Firenze, pubblicava, sulla spinta del successo di *Cristo si è fermato a Eboli*, *l'Orologio* (1950), una sorta di pessimistica rivisitazione della Resistenza e delle aspirazioni della nuova Italia, a suo parere soffocate e vanificate dal centralismo del nuovo Stato e, soprat-

tutto, dal burocratismo e dalla partitocrazia trionfante. Ma gli esiti di pubblico e di critica furono molto diversi. Il libro passò quasi ignorato, anche se esaltato nella cerchia degli amici e dei più stretti estimatori.

Tra il 1950 e il 1955, partecipava a numerose altre mostre, distribuite tra Roma e Venezia (XXVII edizione della Biennale). Nel 1952, su invito dell'italo-americano Max Ascoli e per il settimanale «The reporter», scrisse un preoccupato saggio sul rinascente neofascismo italiano. Lo scritto rimase inedito. Ritrovato presso l'archivio dell'Università di Boston da Sandro Gerbi, fu da questo pubblicato con il titolo: La serpe in seno. Il neofascismo («Belfagor», LI, n. 1, 31 gennaio 1996, pp.23-41). Faceva anche frequenti viaggi nel Mezzogiorno, tra Lucania, Calabria e Sicilia. Importantissimo, in quel periodo, fu il sodalizio con Rocco Scotellaro, il poeta di Tricarico, in provincia di Matera (1923-53), morto prematuramente, a soli trent'anni, che, interprete della «libertà o rivoluzione contadina», era spesso assimilato a Piero Gobetti e alla sua «rivoluzione liberale».

Nel 1955, frutto di tre viaggi in Sicilia, usciva il volume *Le parole sono pietre*. Momento centrale del libro era l'uccisione del sindacalista Salvatore Carnevale, assunto a simbolo del risveglio del Mezzogiorno e, in un certo senso, continuatore dell'opera di Rocco Scotellaro. L'anno successivo, nel 1956, veniva pubblicato *Il futuro ha un cuore antico*, resoconto di un viaggio nella Russia socialista, proposta come modello di un mondo nuovo, quello socialista appunto, in cui, finalmente, trionfava l'uomo, cioè l'antico (ovvero il contadino e la Lucania), pur senza che si rinnegasse il nuovo, cioè le conquiste della tecnica e della scienza. Il libro otteneva il premio Viareggio.

Seguiva *La doppia notte dei tigli* (1959), dedicato ad un viaggio in Germania, emblema di un mondo ancora tragicamente «diviso» tra capitalismo e socialismo, in cui a rimetterci erano l'uomo nella sua identità e la sua felicità. Agli eccessi della Germania occidentale (capitalista) e a quelli della Germania orientale (socialista) Carlo Levi contrapponeva l'ideale di una Germania unita, che facesse proprie l'istanza di libertà della Germania occidentale e l'istanza di giustizia propria della Germania orientale: quasi una terza via. Ad un viaggio in Italia era dedicato il libro *Un volto che ci somiglia. Ritratto dell'Italia* (1960).

Nel 1964 usciva *Tutto il miele è finito*, dedicato a due viaggi in Sardegna, fatti a distanza di dieci anni l'uno dall'altro. Al ritorno, dieci anni dopo, Levi poteva verificare come non solo quegli anni trascorsi non avevano significato alcun progresso dell'isola rispetto al primo viaggio, ma, se era possibile, tutti i tentativi di modernizzazione avevano semplicemente violentato l'ordine costituito della civiltà contadina e pastorale della vecchia Sardegna, producendo, nello sconquasso determinatosi, la drammatica emorragia migratoria. Tutto il miele, insomma, era finito.

Pur tra tanta amarezza, tuttavia, Levi, in conformità col suo pensiero, non cessava di sperare in tempi nuovi, ben sapendo che la storia è fatta di corsi e di ricorsi o – come diceva – di passaggi dall'indeterminato al determinato, e viceversa. Nel 1963, perciò, accettava di far parte delle liste elettorali del Pci, in nome di «una politica

nuova che cerchi di... attuare la tendenza del popolo verso un mondo umano, di cui l'uomo sia la misura e il fine». La cosa non sorprese nessuno, perché a tutti era nota la sua simpatia, più volte professata, per l'idea socialista, anche se era impossibile chiedere a Levi una tessera di partito. Il suo ingresso in lista, infatti, avvenne con la qualifica, allora ricorrente, di «indipendente di sinistra».

Fu eletto senatore nel collegio di Civitavecchia. L'elezione venne rinnovata nel 1968, nel collegio di Velletri. Nel 1967, intanto, insieme con Paolo Cinanni, aveva fondato la Filef (Federazione Italiana Lavoratori Emigrati e Famiglie), con cui cominciava il suo impegno a favore degli emigrati, in gran parte meridionali. Era il suo modo di stare, ancora una volta, dalla parte dei «contadini». Né per questo si interrompeva o subiva ritardi la sua attività di pittore, che, anzi, meglio e più organicamente si collegava con i suoi orientamenti sociali e civili. Sue mostre venivano organizzate a Torino, Roma, Firenze, Mantova, Matera e Lorica. Qualche rallentamento, invece, subiva la scrittura, forse perché richiedeva maggiore concentrazione e quiete.

Nel 1972 si presentava candidato per il Senato nel collegio di Roma e in Sicilia; ma non veniva rieletto. Ciò dovette amareggiarlo non poco. Amarezza ben più grave, tuttavia, gli venne, nel dicembre del 1972, dall'essere stato colpito dal distacco della retina oculare e costretto, quindi, a due interventi chirurgici. La sua attività artistica e letteraria, naturalmente, veniva decisamente compromessa. Nel 1974, sentendosi malato e stanco e, forse, prossimo alla fine, volle quasi fare un ulteriore bagno nel suo passato e tentare una forma di recupero del tempo perduto. Fu in Lucania Basilicata, per presentare la cartella delle sette litografie, ispirate al *Cristo si è fermato a Eboli*, che rimaneva il suo orgoglio maggiore. Non si sottrasse a fatiche di alcun genere, in quei giorni; ma poco dopo, il 4 gennaio del 1975, si spegneva in una clinica romana, per polmonite e successive complicazioni cardiocircolatorie.

Il 26 gennaio veniva sepolto ad Aliano, il paese del suo confino, nella cui realtà «fuori del tempo» si era specchiato, si era ritrovato e si era riconosciuto. Postumo, nel 1979, usciva il volume *Quaderni a cancelli*, che, scritto in poche settimane e in condizioni di quasi totale cecità, nulla aggiungeva al suo prestigio di scrittore e di intellettuale, che aveva accompagnato la storia d'Italia per oltre cinquant'anni, mai venendo meno a quella «morale della libertà», che aveva appreso, nella lontana gioventù, da Gramsci e Gobetti.

Il pregiudizio anti italiano nell'esperienza dell'emigrazione transoceanica

Caterina Sabino

L'opinione pubblica e la carta stampata

Tra fine '800 e inizio '900, grazie alla mobilità di migliaia di uomini e donne che migravano verso terre lontane, si dava luogo ad uno dei fenomeni di massa più importanti della storia contemporanea. Tra il 1880 e il 1930, solo in Italia oltre 17 milioni[1] di persone decidevano di lasciare la propria terra in cerca di fortuna. Nonostante fossero veneti[2] e liguri ad inaugurare questa nuova via, erano soprattutto i contadini provenienti dal Mezzogiorno italiano ad ingrossare le file di quello che sarebbe stato conosciuto come la prima imponente ondata migratoria dell'era moderna. A motivarla erano crisi agraria, la necessità di sopravvivenza, l'inoccupazione, la voglia di possedere un proprio appezzamento di terra su cui far progredire la propria famiglia. E molti meridionali scelsero gli Stati Uniti come *destination target* della loro migrazione.

Difatti, tra il 1880 e 1920 oltre 4 milioni[3] di italiani, soprattutto campani e siciliani, decidevano giocoforza di imbarcarsi sugli enormi transatlantici che il progresso tecnologico aveva reso sempre più grandi e sempre più veloci ed efficienti. Nel farlo, attraversavano l'Atlantico e approdavano nei porti delle principali città che si affacciavano sulla costa Est per poi insediarsi nelle maggiori città industrializzate del Nuovo Mondo. Grazie, infatti, alle infrastrutture e alle reti di comunicazioni che essi stessi contribuivano a costruire, dai porti della costa orientale gli immigrati italiani si diffondevano a macchia d'olio fino a lambire le regioni occidentali del Paese. Tuttavia, erano le città come Boston, Providence e soprattutto New York ad essere inondati da questa enorme fiumana di forza lavoro, uomini in cerca di un rapido guadagno che gli consentisse di migliorare le proprie condizioni di vita.

L'ambizione dell'emigrante italiano, però, non era quella di trasferirsi permanentemente negli Usa. Si trattava, piuttosto, di un'avventura temporanea, limitata nel tempo e destinata a durare il tempo necessario per accumulare quel piccolo capitale sufficiente per comprare una casa o una piccola proprietà una volta ritornati in Italia. Era un *bird of passage*, come fu chiamato, costantemente preoccupato di girare le sue rimesse verso casa e con poche intenzioni di mettere radici nella nuova patria.

Di conseguenza, i nostri connazionali ebbero poca cura nell'integrarsi, non ritenendo affatto necessario imparare la lingua, le tradizioni e qualsiasi cosa avesse a che fare con la cultura o l'*environment* del paese ospitante. In altri termini, preferivano mantenere integro il bagaglio culturale e etnico caratteristico delle proprie origini, riproducendo in loco un ambiente etnico il quanto più conforme possibile all'originale, come appariva evidente nelle *little italies*.

Per le stesse ragioni, oltre che per pre-determinare una qualche rete di protezione e accoglienza, gli spostamenti migratori erano raramente dominati dal caso, ma avvenivano con precise modalità e secondo percorsi consuetudinari che portavano intere comunità a trasferirsi nella medesima area.[4] Grazie, infatti, al sistema delle *migration chains* – fatto di «network di relazioni», «atti di richiamo» e «sponsorizzazioni» in favore di membri della stessa famiglia e/o della stessa comunità – i flussi avrebbero seguito uno specifico «route» già percorso da altri che avevano fatto da battistrada.

La *destination target* degli emigranti italiani, infatti, era guidata e condizionata da tutta una serie di relazioni sociali e familiari. Nello scegliere la loro meta di destinazione, si seguiva un familiare o un «compare» del quale ci si fidava, qualcuno in cui essi potessero facilmente riconoscersi in quanto membri dello stesso sottosistema comunitario. Un sottosistema inteso come un vero e proprio antemurale, una rete di protezione contro i condizionamenti e i rischi della macrocomunità esterna tanto diversa dalla propria. E una volta insediatosi, questo meccanismo avrebbe garantito una riproduzione pressoché integrale dello stesso *environment* che s'aveva lasciato nel proprio paesino di origine, a partire dai riferimenti di carattere religioso. È infatti assai significativo che queste ridotte etniche si preoccupassero non solo di importare tradizioni e credenze religiose – che si manifestavano soprattutto nelle processioni che venivano riprodotte lungo le strade delle *little italies*[5] – ma di sostanziarle con la costruzione di edificio di culto che diventava il simbolo principale della comunità. Insomma, le *enclave* che si insediavano nel nuovo mondo si autosegregavano nei *tenements*[6], gli enormi condomini che si erigevano nei *neighborhoods* di New York, Boston, Providence e delle tante altre città che ospitavano i nostri «*Birds of Passage*». Il punto era che questa ghettizzazione volontaria dettata dalla paura e dalla precarietà appariva all'esterno come un atto di ostilità, un rifiuto del *melting pot* statunitense. E di conseguenza, nell'ottica conservatrice *Wasp* (*White Anglo-Saxon and Protestant*) determinava il cristallizzarsi di stereotipi negativi che generavano – nell'opinione pubblica *dell'American of American Ancestry* – pregiudizi che condizionavano pesantemente la vita e l'inserimento degli immigranti italiani.

Questo *clash* tra modelli culturali differenti scatenava manifestazioni (*riots*) dentro e fuori le *little italies*, con violenti scontri e, in qualche caso, veri e propri linciaggi degli immigranti italiani. Spesso, gli stessi stereotipi e pregiudizi venivano ampliati e strumentalizzati per individare capri espiatori, un corpo estraneo straniero al quale addossare ogni colpa, in una società in profonda trasformazione, agli albori del fordismo e segnata da una crescente conflittualità operaia. Alle soglie del nuovo secolo, dunque, più che un *crogiuolo* si generava una rete di microsistemi separati, grazie alla quale l'emigrante trovava una prima accoglienza da coloro che riconosceva come propri simili, al prezzo però di essere considerato come un elemento di perversione per la tenuta della tradizionale matrice bianca, anglosassone e protestante degli Stati Uniti. Questa frizione tra *little italies* e mondo esterno emergeva con particolare virulenza perfino sulla stampa dell'epoca, riflettendo e – nel contempo – orientando

gli umori dell'opinione pubblica di lingua inglese. Fino a spingere le *ruling classes* a modificare le stesse regole dell'accoglienza, con un'enfasi sempre più esplicitamente anti-italiana, un'etnia considerata sempre più come *undesiderable*.[7]

Non che molti di loro non fossero esenti da colpe e non avessero contribuito a fornire materiale per la codificazione degli stereotipi; ma il punto era che queste considerazioni erano estese indifferentemente a tutta la comunità italiana, in un processo di generalizzazione e tipizzazione etnica priva di fondamento oggettivo. Un ruolo rilevante, come si è detto, lo giocavano le maggiori testate anglofone degli Stati Uniti che contribuivano non poco a condizionare l'immaginario collettivo degli statunitensi. Nei loro articoli, gli italiani erano costantemente descritti come un pericolo, i protagonisti quasi indiscussi della cronaca nera. Al contrario, le testate di lingua italiana provavano a difendere i nuovi venuti, ribaltando il giudizio in un'accesa apologia dei propri connazionali. Mi riferisco in particolare a quotidiani come «Il Progresso Italo-Americano» di New York e l'«Echo del Rhode Island» di Providence che si affannavano a smentire luoghi comuni e a diffondere anche le migliori qualità degli italiani. Era una reazione tanto veemente, quanto più forte si sentiva l'aggressione di una stampa autoctona quotidianamente impegnata a gettar fango, profondendosi in un largo uso di copertine con raffigurazioni di navi che dai bassifondi dell'Europa riversavano sulle sponde degli Stati Uniti «topi», portatori di gravi pestilenze e dai profili indubbiamente italiani.

Il settimanale satirico «Judge», infatti, già il 6 giugno 1903[8] pubblicava una prima vignetta di questo tipo. In essa si raffigurava lo *zio Sam* che guardava perplesso e alquanto impassibile, l'arrivo di tanti ratti proprio da quello che era considerato lo *slum* per eccellenza, ossia l'Italia.

Con il grande flusso migratorio, caratteristico del primo Novecento, questo sentimento di repulsione andava progressivamente radicalizzandosi. Tuttavia, già nel 1890 sulla rivista scientifica «Popular Science Monthly» veniva pubblicato un articolo che si proponeva di analizzare scientificamente alcune attitudini degli italiani. Si spiegava la loro propensione alla violenza, asserendo che l'immigrato fosse avvezzo a tagliare il suo pane con lo stesso coltello – *il dago* – che poc'anzi aveva usato per sgozzare un suo compaesano.[9] Riviste e quotidiani dello stesso stampo alimentavano il pregiudizio sulle «orde» di italiani che oltrepassavano il confine statunitense e che, sempre più, invadevano la vita quotidiana *wasp*.

Questa irruzione, in ogni caso, induceva un'opinione pubblica sempre più spaventata dalla possibile corruzione dei costumi a premere sul governo per un intervento che ponesse un qualche rimedio e contenesse l'ondata migratoria. S'invocavano, cioè, specifiche leggi sull'immigrazione che regolamentassero i flussi di provenienza, ma che fossero, soprattutto in grado di selezionare la tipologia dell'immigrante.

In questo clima, il «Puck Magazine», pubblicava il 2 giugno 1909[10] la celeberrima vignetta dal titolo «*The Fool Pied Piper*».

Anche qui era chiara l'allegoria che riproduceva il buon vecchio *Uncle Sam* – il

governo – nelle sembianze del pifferaio magico che al suono delle *Immigration Laws* guidava gli indesiderati-ratti italiani nella baia di New York, scaraventandoli nell'oceano. Il branco di topi di cui ci si voleva liberare raffigurava in maniera inequivocabile gli immigranti italiani, evidenziando tutti gli stereotipi razzisti che erano usati per definire questa comunità: volantini della *Mano Nera*, torce degli anarchici, bandane e il famigerato *dago*.

Si tentava perfino di dare una giustificazione scientifica alla xenofobia, come quando nel maggio del 1922 veniva pubblicato un altro articolo a carattere (pseudo) scientifico sulla «North America Revue». Sulle sue pagine, Arthur Sweeny firmava l'articolo *Immigrati mentalmente inferiori – Test mentali per immigrati*, nel quale l'italiano veniva descritto come dotato di una capacità cognitiva solo di poco superiore a quella di un «*bue*». L'autore, a sostegno di quelle che lui riteneva essere frutto di considerazioni meramente scientifiche richiamava anche analisi, metodologie, statistiche e calcoli matematici che relegavano gli italiani «*al gradino più basso della scala*»[11].

Non abbiamo spazio in questo paese per «l'uomo con la zappa» [...] *finché continuerà questo riversarsi di indesiderati nel nostro paese, la speranza di migliorare lo standard di qualità dei nostri cittadini sarà sempre più bassa.*

Sweeny proseguiva nelle sue «analisi», definendo l'italiano anche geneticamente privo della possibilità di essere alfabetizzato. «*Non importa quanto valide siano le nostre scuole*», egli scriveva. Insomma, si riteneva che il *Literacy Test* (che l'*Emergency Quota Act* del '21 ancora prevedeva, dopo la sua introduzione nel 1917) fosse un ostacolo eretto su misura e insormontabile per gli italiani.

Il 25 aprile 1914, però, il redattore de «L'Eco del Rhode Island», per controbattere alle accuse di stupidità con cui solitamente si tratteggiava l'italiano, riprendeva da «Libero Pensiero» un articolo dal titolo molto esplicativo che capovolgeva l'assunto razziale di Sweeny esaltando l'Italia quale patria di grandi scienziati e inventori. Si sottolineava, inoltre, che proprio grazie al genio creativo italico, si erano diffuse innovazioni di cui tutto il mondo beneficiava. Il controsenso, si rimarcava nello scritto, era che il Congresso degli Stati Uniti potesse anche solo ponderare di limitare l'emigrazione italiana, ipotizzando leggi restrittive basate proprio sulla cultura. Mentre «*un ravvivamento nella fiamma eterna e feconda del genio italiano*» affermava «*la superiorità della nostra razza*».[12] Ci si riferiva, in modo esplicito, a Guglielmo Marconi, a Giuseppe Musso ed a Giulio Ulivi il cui genio avrebbe condizionato le generazioni future. A dimostrazione della sua tesi, il giornalista concludeva l'articolo riportando l'opinione di Enrico Fermi, il grande fisico che avrebbe contributo a rivoluzionare la fisica del '900, secondo il quale «*esiste più intelligenza nell'ultimo contadino analfabeta Italiano che nel più celebre scienziato Anglo-Sassone*».[13]

Tuttavia, nonostante gli affannosi e appassionati tentativi di contrasto, l'intolleranza *wasp* si propagava a macchia d'olio, alimentando insicurezze e aggressività dei cosiddetti *nativi americani* (un vero controsenso in una nazione di immigrati come

quella statunitense). I luoghi comuni erano rafforzati da una crescente conflittualità operaia, spesso sfociate negli Stati Uniti in atti di violenza, oltre che l'ondata di attentati compiuta anche al di fuori del paese da anarchici italiani[14]. Non poco pesava perfino l'effettiva esistenza di bande criminali di chiara filiazione italiana, una realtà che forgiava uno degli stereotipi più duraturi, quello del mafioso ricondotto a caratteristica etnica.

In un modo o nell'altro, perché sovversivo piuttosto che delinquente, l'italiano era sempre indicato come un «violento e attabrighe»[15]. Inoltre, per definire meglio il suo carattere «focoso» venivano anche coniati dei neologismi dispregiativi, quali *dago*, *wop*[16] (*without papers*) e *guinea*[17]. Il nomignolo più frequente e alquanto infamante era il primo che, derivava[18] dalla latinizzazione dell'inglese «*dagger*» (pugnale): l'attribuzione genetica di un'attitudine allo «stiletto» facile[19].

Era proprio sull'onda di questo specifico stereotipo che a New Orleans nel 1890 avveniva uno dei più noti linciaggi pubblici ai danni degli immigranti italiani[20]. Il 15 ottobre, infatti, il capo della polizia cittadina David C. Hennessy veniva aggredito e ucciso mentre rincasava. Tuttavia, prima di morire era riuscito a sussurrare «*latins*». Ed era bastata questa parola per scatenare un *pogrom* che portava prima all'arresto e poi all'imprigionamento di una trentina di siciliani già sospettati di connivenza con la mafia. L'episodio, nonostante l'assoluzione dei sospettati, si concludeva con il linciaggio degli italiani e con la morte di una decina di loro. Ne fu responsabile una folla di circa ventimila persone che aggredivano gli immigrati direttamente in carcere, istigate anche dalle autorità municipali a farsi giustizia da soli. Dell'incresciosa vicenda ne dava notizia in Italia, tra gli altri, la «Gazzetta Piemontese» del 19 ottobre 1890:

Nuova Orleans. In seguito all'assassinio del capo della polizia sette siciliani furono arrestati [...] Affermansi che la Polizia sospetti che essi abbiano 50 complici. La popolazione eccitata minaccia di reagire contro gli arrestati.[21]

Si temevano ovviamente le possibili ripercussioni sull'emigrazione in generale, oltre che sulle condizioni di vita degli emigrati già residenti negli States. L'articolo, infatti, ipotizzava che ci sarebbe stata certamente «*una maggiore severità nell'esecuzione della legge sull'immigrazione*», senza contare il prevedibile aggravamento della situazione di tutti coloro che fossero incorsi in una qualche condanna penale.

L'orrore della vicenda scatenava anche una robusta dose di indignazione che sfociava in una vera e propria protesta diplomatica. Il console italiano si lamentava esplicitamente «dell'arresto di certi italiani la cui moralità è indiscutibile»[22]. La tempesta, nonostante il sangue versato, finiva però per esaurirsi assai presto, al prezzo di un piccolo indennizzo in denaro che le autorità Usa elargivano a favore dei familiari delle vittime.[23]

Un altro magazine anglossassone molto impegnato a seminare odio e rancori era «The Mascot» che nel 1888 pubblicava proprio a New Orleans una sorta di vignetta

programmatica. Con essa si proponeva una soluzione al «problema italiano» semplice e drastica al tempo stesso: si poteva semplicemente uccidere tutti gli italiani. E si suggerivano anche i vari modi per conseguire l'obiettivo, compreso il linciaggio o il *respingimento* – per usare un termine emerso anche nel dibattitto italiano più recente – che rigettasse.

Tuttavia, New Orleans era solo uno dei tantissimi episodi di questo tipo che vedevano gli italiani – e particolarmente i meridionali – protagonisti di vere e proprie aggressioni sia fisiche che verbali. Il «New York Times», per esempio, nel 1904 pubblicava un articolo che dipingeva gli emigranti del Mezzogiorno italiano come banditi senza scrupoli e abili malfattori[24]. Secondo il giornale statunitense, non avevano remore nel truffare o minacciare neanche i propri simili[25]. Si asseriva, infatti che

tra siciliani e calabresi, [...] ci sono pessimi rapporti. Siamo inoltre stati informati che hanno l'abitudine di regolare le proprie dispute senza chiedere l'intervento delle autorità legalmente riconosciute. [26]

Tutti i siciliani e calabresi, così come tutti i meridionali italiani, secondo il giornalista vivevano costantemente nell'illegalità. Ma, soprattutto, avevano l'abitudine di risolvere qualsiasi inconveniente impugnando il loro *dago*, facendosi giustizia da sé. Inoltre,

è inoltre cosa risaputa che gli uomini provenienti dal Sud Italia e dalla Sicilia abbiano meno auto controllo di se stessi e delle proprie armi di qualunque altro immigrato. Tra di loro l'impeto omicia si accende con estrema facilità e i loro pugnali sono rapidi nel colpire come il pungiglione di un calabrone.

Il lungo articolo continuava nel riportare tutta una serie di luoghi comuni che erano cuciti addosso, in senso dispregiativo, alla comunità italiana nella sua totalità. Si sosteneva, infatti, che anche tra quelli non affiliati tra le associazioni mafiose vigevano il senso di omertà e di complicità con i criminali. In realtà, proprio sul presunto senso di omertà caratteristico di tutti gli *Italians*, «L'Eco» controbatteva evidenziando proprio la volontà di denunciare i propri connazionali malavitosi, nonostante le possibili conseguenze. Molti italiani non avevano paura di farlo, anzi. L'8 marzo 1917, infatti, il giornale del Rhode Island dava notizia di una cameriera, una tale Rosina Bucci, che avendo assistito ad un omicidio in un ristorante di Atwells Ave (Federal Hill ndr) «*rifiutava la libertà per paura della malavita*»[27]:

Rosina Bucci, l'unico testimone oculare all'assassinio di Cosimo Di Nucci, ucciso nell'ottobre scorso, si è rifiutata di essere messa in libertà sotto cauzione di $3000 per paura che la malavita si vendichi di lei ed ha deciso di aspettare in carcere il processo a carico di Thomas ed Anthony Russo, due dei tre accusati dell'omicidio. La Bucci [...] *identificò i due prigionieri*[28].

Se da un lato nell'articolo si sottolineava l'effettiva presenza della malavita, dall'altra emergeva il coraggio e la volontà di molti *Italian-Americans* nel denunciare anche i propri connazionali, responsabili di contribuire a diffondere le maldicenze

A tale schiacciante denuncia il Russo le disse in italiano: «Non potresti dire di non avermi visto?». Al che lei rispose: «Io non posso dire di no, ma ripeterò ancora che quella sera t'ho visto tirare un colpo di rivoltella alla testa del Di Nuccio».[29]

Tutto inutile per il «New York Times» che, dando voce all'opinione pubblica più diffusa – *Altogether, we do not want them* – invocava fin dal 1904 leggi immigratorie più restrittive. Addirittura, auspicava che l'ingresso negli Stati Uniti fosse totalmente precluso agli immigranti italiani, in quanto ritenuti i peggiori tra tutti coloro che accedevano sul suolo statunitense

Abbiamo troppi pessimi italiani [...] potremmo dover essere costretti a fermare qualunque tipo di immigrazione dal Sud Italia e dalla Sicilia. Dobbiamo assolutamente rivedere le nostre politiche sull'immigrazione. Abbiamo tenuto le porte aperte troppo a lungo. È arrivato il momento di applicare dei parametri selettivi.[30]

Il giornalista concludeva la sua arringa dai toni espliticamente razzisti, esaltando invece il senso civico degli americani e la loro innata avversione per la criminalità organizzata. In buona sostanza, si invitava gli immigranti italiani ad «imparare» ad essere *Americans.* Era l'unica strada per essere accettati

Se il rimedio non piace loro, che li si faccia arrivare a più miti consigli, che imparino ad essere americani e il disprezzo americano per il crimine e i criminali.[31]

In contesti razzisti, spesso, il concetto stesso di «meridionale» veniva ampliato ed esteso anche oltre i confini del Mezzogiorno. E questo avveniva anche grazie al contributo di importanti e autorevoli scritti. In *Dictionary of Races and People*, uno dei *report* pubblicati nel 1911 dalla *Dillingham Commission*, si individuava esattamente, con pretesa rigorosità scientifica, i confini geografici entro cui si divideva il Nord e il Sud dell'Italia. Nel *report*, infatti, la commissione sosteneva che

gli tutti gli abitanti della penisola propriamente detta, così come le isole della Sicilia e della Sardegna [...] *sono italiani del Sud. Anche Genova fa parte del Sud.*[32]

Nozioni di questo tipo venivano strumentalizzate ampiamente, tanto che la suddivisione geografica diventava la linea di demarcazione che divideva l'italiano «buono» da quello «meridionale». Se ne tracciava, con precisione risibile, anche il confine che divideva i due mondi. In contesti antecedenti ai reports della commissione e, cioè, nello stesso anno in cui il «New York Times» pubblicava il citato articolo sugli immigranti meridionali, il «San Francisco Chronicle» proponeva di considerare la parte meridionale dell'Italia in termini ancora più estesi e non solo geograficamente. Il confine era posto sul parallelo passante per Alessandria (45° parallelo Nord) e al disotto del quale erano tutti indistintamente classificati come malfattori

gli immigranti che vengono dalle province al di sotto del 45° parallelo sono, con poche eccezioni, dei malfattori. Quelli delle province a nord di questo parallelo si sono dimostrati soddisfacenti lavoratori e timorosi della legge.[33]

Ad alimentare l'immagine dell'*italiano meridionale mafioso* intervenivano anche effettivi dati statistici presentati dagli uffici governativi[34] che, nel 1904, illustravano come tra gli immigrati provenienti dalla Penisola incidesse il più alto tasso di incarcerati per una qualche grave imputazione. I numeri inesorabilmente, rivelavano che

tra gli stranieri finiti in galera per omicidio nel 1904, 36 erano austriaci [...], *22 canadesi, 6 francesi, 9 inglesi, 16 irlandesi, 13 polacchi, 10 russi, 13 svedesi, 33 tedeschi, 7 ungheresi e 96 italiani* [...]. *Una sproporzione confermata dai carcerati per tentato omicidio: 175. Pari a tutti gli austriaci, canadesi, francesi, inglesi, irlandesi, polacchi e russi messi insieme.*[35]

Ancora una volta violenti e mafiosi, dunque. Ma continuavano a non essere risparmiati gli accenni all'inferiorità razziale. Come è stato sottolineato, se ne metteva in discussione la stessa *bianchezza*, un'incertezza sostanziata dal caratteristico colore olivastro della pelle – *olive-skinned*

l'idea che gli immigranti italiani non fossero proprio «bianchi» ma avessero quella che i razzisti americani temevano come la «goccia negra» era assai più diffuso di quanto si immagini.[36]

Questa idea della «negritudine», ritenuta molto più evidente nei meridionali, relegava il gruppo etnico in fondo alla scala sociale e al «rango di entità ininfluente».

Una delle conseguenze più dolorose era la discriminazione professionale. Come rileva Rudolph J. Veicoli, essi erano esclusi da paghe più alte e dai lavori migliori non solo a causa della loro mancanza di capacità tecnica (prevalentemente erano contadini), ma anche a causa del forte pregiudizio razziale che incideva pesantemente sulle stesse retribuzioni. Nel 1895, sul «New York Times» compariva un annuncio di lavoro emblematico: una ditta edile assumeva operai semplici per la costruzione di un importante palazzo newyorkese. Nell'*ad* del quotidiano si riportava, in maniera emblematica, una chiara differenziazione dei salari che poneva gli italiani in coda, dietro perfino quegli ex schiavi di colore liberati da Lincoln soltanto nel 1863.

Laborers needed for hire:
Lavoratore semplice – bianco $1.30-$1.50
Lavoratore semplice – di colore $1.25-$1.40
Lavoratore semplice – italiano $1.15-1.25
(Annuncio sul New York's Croton Reservoir, 1895)[37]

E secondo l'italoamericana Carmela Santoro, la disparità di retribuzione si protraeva anche nei primi decenni del XX secolo.[38]

Non di meno, a dispetto dei pregiudizi era innegabile che gli *Italians* fossero di ben altra tempra, per la stragrande maggioranza dediti al lavoro, affidabili, disponibili a imparare. Anche R. J. Vecoli in un'intervista rilasciata a «Rainews» esprimeva la medesima opinione

Hanno imparato ovviamente il dollaro, era la cosa più importante perché erano tutti venuti per guadagnarsi da vivere e lavoravano molto sodo così ci fu un'assimilazione nella sfera economica che fu la più rapida.[39]

E in questo gli immigranti italiani mostravano grande versatilità nell'adattarsi alle differenti tipologie di impiego che si rendevano disponibili. A sottolineare ciò, è sufficiente ricordare che la stragrande maggioranza erano contadini. Molti si riversavano nelle fabbriche delle metropoli statunitensi e diventavano operai essi stessi, svolgendo mansioni a loro precedentemente sconosciute. Come precisato anche dall'italiano Peter Marinucci, immigrato a Providence, alcuni di loro avevano effettivamente «attirato l'attenzione», ma che sicuramente

la cosa positiva è che quando venimmo qui, non ce ne stavamo con le mani in mano. Non conosco nessuna famiglia italiana che vivesse di sussidi statali. Forse la generazione successiva che diventò «Mericana». Non ho conoscenza di immigrati italiani che portasse avanti la propria famiglia alle spalle dello Stato. Non lo facevano perché siamo un popolo orgoglioso.[40]

Sicuramente, una delle attitudini che maggiormente «attirava l'attenzione» di sociologi, antropologi e politici statunitensi, destando la preoccupazione dell'opinione pubblica, era l'abitudine di vivere in tanti in piccole abitazioni, i famigerati *tenements* nelle *little italies* o quelli che si costruivano nei pressi dei luoghi di lavoro.

Le precarie condizioni igieniche e sanitarie in cui vivevano gli *immigrants* italiani costituivano la base per quello che forse era il più degradante dei pregiudizi a loro riguardo. Tanto che nel 1906, ancora sul «New York Times» si poteva leggere

In celle oscure sotto le strade, dove i raggi del sole divino si rifiutano di entrare, questi figli delle montagne d'immondizia siedono.[41]

Opinioni di questo genere erano talmente diffuse nei primi decenni del Novecento da indurre le autorità federali ad effettuare una reale analisi del fenomeno, costituendo speciali commissioni governative. La *Dillingham Commission*, infatti, riceveva il compito direttamente dal Congresso degli Stati Uniti di studiare la situazione a livello nazionale. Il *General Committee on Housing Survey*[42], invece, aveva il compito di indagare le condizioni dei *dwellings* di Providence; e molti di questi effettivamente risultavano sovrappopolati – «*in those twelve tenements there were one hundred kids!*».[43]

Le indagine delle due inchieste rivelavano che gli immigranti davvero vivevano in condizioni a dir poco disagiate negli *overcrowded tenements*. E la situazione veniva aggravata dalla pratica del *boarding system*. Questo sistema prevedeva di subaffittare camere, teoricamente destinate ai figli, a familiari e/o «paesani» che seguivano successivamente nella *migration chain* chi li aveva preceduti. Di conseguenza, quindi, si aumentava drasticamente la concentrazione demografica, laddove condizioni igienico-sanitarie erano effettivamente già molto precarie. E, del resto, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento considerazioni simili sulle condizioni di vita degli emigranti venivano confermate anche dalle autorità nazionali italiane. Il regio ispettore Giacomo Pertile, infatti, in un suo rapporto usava toni ancora più intransigenti di quelli americani

La verità si è che nella maggior parte dei nostri operai – scriveva, nel 1914 – *non è per*

nulla sviluppato il sentimento della pulizia e della decenza, che le loro condizioni di vita all'estero rispecchiano fedelmente le loro condizioni di vita in patria.[44]

Il funzionario, inoltre, contrariamente ai *reports* americani, non faceva differenziazioni geografiche o locali. Infatti, egli proseguiva affermando che

l'operaio che viene dalla Basilicata o dal Napoletano, dove abita in piccolissime, poverissime case simili ad alveari [...] *o dalle campagne venete e lombarde, ove abita in casolari intessuti di fango e vimini, o dalle pendici alpine* [...] *l'operaio, dico, l'operaio che arriva da questi luoghi, ha dei bisogni limitatissimi da soddisfare; egli non sente nessuna necessità di elevarsi un po'.*[45]

Secondo quanto previsto dal concetto di migrazione temporanea, in effetti, l'obiettivo che si prefissavano gli italiani di questo primo periodo era un miglioramento economico e sociale che doveva, però, realizzarsi conclusivamente in Italia. Al loro arrivo negli Usa, invece, vigeva una sorta di adattamento che gli doveva consentire di risparmiare e racimolare quanto più possibile.

Queste disagiate condizioni di vita costituivano, così, un terreno fertile per il rigoglio dei più accesi pregiudizi. Sul «Leslie's Illustrated» di quegli stessi anni si leggevano articoli che restituivano, ancora una volta, l'immagine dell'italiano che immigrando negli Stati Uniti portava con sé povertà, degrado e opportunismo

Se scendi fino allo sbarco delle chiatte di New York in un giorno qualsiasi subito dopo l'arrivo di un grande transatlantico, vedrai la ressa accalcata, derelitta e abietta di quell'umanità che brulica in uno stato di pietosa confusione, ma scaltra a cogliere qualsiasi vantaggio e occasione.

Ancora una volta, dunque, l'ultimo gradino dell'umanità – l'italiano – oppresso in patria dove viveva in precarie condizioni, si recava negli Stati Uniti per sfruttare le risorse che quella nazione elargiva in abbondanza. «*Tra di loro*», continuava l'articolo,

vedrai alcune piccole facce rugose rese marroni dal sole italiano e indurite dalla fatica, dalla povertà e dall'oppressione [...] *Manca il riscaldamento nella loro umida dimora dove le capre e l'asino o altri animali vivono con la famiglia.*[46]

Tuttavia, se il prototipo dell'italiano «mafioso, sporco e ignorante» era l'accezione più diffusa con cui lo si dipingeva, vi era un'altra caratteristica che destava, a dir poco, una certa perplessità all'occhio dell'osservatore americano: ovvero le sue pratiche religiose. Le lunghe processioni[47] che si snodavano lungo le strade delle *little italies*, con le statue di santi patroni provenienti direttamente dall'Italia, più che reali manifestazioni religiose, apparivano al composto statunitense delle parate dense di superstizione e arcaismi. Come commentano Stella e Franzina,

La religiosità popolare [...] *le processioni con i flagellanti o le urla delle pie donne a san Gennaro, avevano agli occhi delle società laiche e protestanti una dimensione superstiziosa, folkloristica e in definitiva pagana.*[48]

Queste pratiche popolari, in effetti, sembravano perfino agli irlandesi e ai polacchi – cattolici anch'essi – incomprensibili e avulse dai canoni della comune confessione[49], suscitando non poche proteste. Emblematica era l'accusa di un gruppo di devoti che nel 1915 scriveva una lettera al cardinale Farley di Mamaroneck, quartiere di New York. Nella missiva, i fedeli palesavano tutta la loro indignazione sottolineando come «quell'attaccamento commovente» degli immigranti italiani alle processioni patronali era semplicemente frutto di una riproduzione di quanto avveniva nei loro piccoli paesi d'origine[50]. Ma, soprattutto, si sosteneva che queste non erano assolutamente manifestazioni religiose e che se lo fossero state sarebbero state celebrate nelle chiese[51] e in forma più privata.

Un'altra pratica legata al culto e alla religione che sconcertava gli osservatori americani era l'usanza di vegliare i morti in casa e l'osservanza del lutto dei familiari. Questa usanza che si concludeva ancora con la processione del funerale, era interpretato come un ennesimo rituale di folklore. L'*Italian-American* Caroline Pitman di Providence ricorda come tutto ciò avvenisse nel salone della propria casa: «*they used to clear out the living room* [...] *Oh my God there's a dead body here.* [...] *It was creepy*». Ricorda sbigottita l'usanza delle donne di indossare in segno di lutto abiti integralmente neri per un anno e «*the minute somebody would die* [...] *they would go downtown Providence and buy everything black* [...] *the man had black arm bands.* [...] *It was awful.*[52]

La dubbia spiritualità degli *Italians*, inoltre, veniva ipotecata anche dall'usanza di alcune pratiche legate al campo della superstizione in cui si mescolava in maniera ancora più evidente sacro e profano. Ad esempio lo «scioglimento del malocchio»[53], tipicamente meridionale, risultava inconcepibile per il credente cattolico d'altra nazionalità. Bernadette Conte di Cranston (R.I.) ricorda a tal proposito essersi sentita fortemente discriminata, osservata come un uccello del malaugurio

era molto dura per certi versi [...] *perché eravamo visti come gufi. Ovunque andassimo c'era qualcuno che scrutava quello che stavamo facendo. Credo che ognuno di noi abbia vissuto questa esperienza in quel periodo.*[54]

Gli italiani, dunque, nel loro bagaglio culturale avevano esportato, assieme a quello materiale, tradizioni che si caratterizzavano con una duplice funzione. Da un lato sottolineare il riconoscimento e il senso di appartenenza etnica, dall'altro il segnalare una mancata volontà di integrazione contraria ai principi enunciati dal *melting pot*. Quello del «crogiuolo» statunitense era un concetto ideologico di integrazione che pretendeva, secondo una particolare elaborazione teorica, un'amalgama eterogenea in cui sarebbero dovuti confluire e interagire i differenti background culturali e etnici dei *newcomers* e del Paese ospitante. Il fine ultimo era quello di restituire un modello sociale nuovo e multietnico dove, appunto, le differenti etnie avessero imparato a convivere. Ma, soprattutto, l'intento era quello di formare, nelle generazioni successive, un uomo in cui si «fondevano» le differenti culture e identità degli immigranti e *dell'American of American Ancestry*, in definitiva capace di rappresentale entrambi.

Al di là di questo modello teorico elaborato già agli inizi del Novecento[55], però, una possibile «amalgama» tra *Italians* e gli *Americans* risultava, già nelle premesse, fortemente condizionata se non addirittura impossibile. Da un lato le stesse modalità di insediamento peculiari degli immigranti italiani nelle *little italies*, vedevano questi isolarsi dal resto del contesto; dall'altro i loro «ospiti» volevano che tutti gli immigranti, e soprattutto gli *Italians, learned to be American* secondo modelli e parametri *wasp*.

Ed è ancora Rudolph J. Vecoli a sottolinearlo

Agli americani piaceva credere che questo sarebbe accaduto, che tutte le persone si sarebbero trasformate in americani. Quando questo non avveniva in maniera rapida, molti americani hanno cominciato ad avere un'idea negativa degli immigrati, cosicché l'altra faccia dell'ideologia dell'integrazione diventa l'identitarismo, che è xenofobia, opposizione agli immigrati e agli stranieri.[56]

Ciò accadeva anche perché gli americani, radicati nelle loro convinzioni, si fermavano all'apparenza di molti rituali che potevano essere, sì discutibili, ma che comunque avevano una forza e una presa che derivava dalla tradizione culturale della comunità italiana. Se, dunque, essi fossero andati oltre l'assioma negativo che si formava all'arrivo di questi stranieri «cattivi e opportunisti», ciò avrebbe indotto *«gli americani»*, come sottolineava «L'Eco», *«che poco sanno degli altri paesi e degli altri popoli ad abbandonare qualcuno dei loro pregiudizi»*.[57]

È indiscutibile, come si è più volte ammesso, che alcuni italiani, «ospiti» in un paese straniero, avessero realmente fornito argomenti sui quali fondare accuse e pregiudizi. Ma quale nazionalità non conteneva o contiene devianze sociali e criminali? Era la generalizzazione il vero problema, la propensione a stigmatizzare un'intera etnia. Fare, come si suol dire, di tutta l'erba un fascio. Queste stigmatizzazioni, inoltre, non erano limitate solo al periodo delle prime grandi immigrazioni, ma avrebbero accompagnato l'immigrante italiano perfino nelle generazioni successive.

È per questo» – scriveva «L'Eco» già nel 1914 – *«Oggi essi* [gli italiani ndr.] *sono più grandi che mai* [...] *ed è per questo che noi combattiamo lo stupido pregiudizio che si nutre di essi, è per questo che noi ci auguriamo costantemente che cresca l'emigrazione da quella terra.*[58]

Pregiudizio e integrazione

«Piccoli e scuri, puzzano e rubano. Generalmente sono di piccola statura e di pelle scura. Molti puzzano perché tengono lo stesso vestito per settimane. Si costruiscono baracche nelle periferie. Quando riescono ad avvicinarsi al centro affittano a caro prezzo appartamenti fatiscenti. Si presentano in 2 e cercano una stanza con uso cucina. Dopo pochi giorni diventano 4, 6, 10. Parlano lingue incomprensibili, forse dialetti. Molti bambini vengono utilizzati per chiedere l'elemosina; spesso davanti alle chiese donne e uomini anziani invocano pietà, con toni lamentosi e petulanti. Fanno molti figli che faticano a mantenere e sono assai uniti tra di loro. Dicono che siano dediti al furto e, se ostacolati, violenti. Le nostre donne li evitano sia perché poco attraenti e selvatici, sia perché è voce diffusa di stupri consumati quando le

donne tornano dal lavoro. I governanti hanno aperto troppo gli ingressi alle frontiere ma, soprattutto, non hanno saputo selezionare tra coloro che entrano nel paese per lavorare e quelli che pensano di vivere di espedienti o, addirittura, di attività criminali».

(Relazione dell'Ispettorato per l'immigrazione del Congresso degli Stati Uniti sugli immigrati italiani, ottobre 1919).

Proprio sull'onda del pregiudizio, negli ultimi anni, soprattutto con l'intensificarsi di nuovi e differenti flussi migratori, è circolato in Italia questo brano anti-italiano dai toni decisamente offensivi e dispregiativi. Secondo quanto riportato, sarebbe stato l'esito di un'indagine di un ipotetico ispettorato, incaricato direttamente dal Congresso degli Stati Uniti, nel 1919, di verificare lo *status* insediativo degli immigranti italiani. Non di meno, allo stato delle ricerche non vi sarebbe traccia di questo specifico resoconto negli archivi storici del Congresso degli Stati Uniti, dove l'unica indagine ufficiale autorizzata in quegli anni risultava essere quella della – già citata – *Dillingham Commission*. Il testo, rigorosamente in italiano, è stato più volte citato genericamente da scrittori che si sono occupati dell'immigrazione italiana negli Stati Uniti. Come ricostruito dal blog «Attivissimo», veniva ripreso anche da «RaiNews24» che lo pubblicava una prima volta on-line l'11 maggio 2009 in una versione dai toni decisamente più mitigati e con una datazione anteriore che risaliva al 1912.[59] In più, per renderlo ancora più plausibile, figurava in calce una nota in cui si rimarcava ancora la perfidia meridionale

Propongo che si privilegino i veneti e i lombardi, tardi di comprendonio e ignoranti ma disposti più degli altri a lavorare. Si adattano ad abitazioni che gli americani rifiutano pur che le famiglie rimangono unite e non contestano i salari. Gli altri, quelli ai quali è riferita gran parte di questa prima relazione, provengono dal sud dell'Italia.[60]

Pertanto i presunti ufficiali governativi fatta queste considerazioni raccomandavano

Vi invito a controllare i documenti di provenienza e a rimpatriare i più. La nostra sicurezza deve essere la prima preoccupazione.

Secondo quanto ricostruito dal blog, il brano usato da «RaiNews24» avrebbe avuto come fonte un testo del giornalista Andrea Sarubbi che effettivamente aveva pubblicato un articolo sull'argomento, riportando il testo con la stessa datazione del 1912 (ma nella versione che è poi circolata sul web). In seguito alla diffusione e al clamore suscitato dal presunto *report* di Washington, il giornalista a sua volta indicava come fonte un articolo pubblicato un anno prima sul giornale «Il Verona». In questo gioco di rimbalzo, è possibile quindi ritenere, come ricostruito sul blog «Attivissimo», che si sia

di fronte, insomma, a una citazione almeno di terza mano di cui non si sa, per ora, la fonte intermedia. Oltretutto c'è di mezzo una traduzione, visto che presumibilmente l'»ispettorato» Usa non si esprimeva nella lingua di Dante.[61]

«RaiNews24» rimuoveva poi questa versione e nel 2011 ne pubblicava un'ulteriore, che sarebbe stata quella più nota al grande pubblico. Il documento è stato più volte ripreso, anche per argomentare sull'attuale emergenza migratoria e su Lampedusa intesa come la nuova Ellis Island. In tal senso, il testo è stato strumentalizzato indifferentemente da apologisti e da critici dell'immigrazione. Però, si tratta sempre e comunque di citazioni fugaci e approssimative, passate di mano in mano, senza che mai si risalisse alla fonte originale in lingua inglese. Un'altra considerazione, poi, contribuisce a ritenere alquanto dubbia la sua provenienza. Un corretto riferimento, infatti, ad un *report*, ad una legge o ad un qualsiasi provvedimento legislativo statunitense prevede almeno la citazione del Congresso che ha ratificato il documento, cosa che qui manca del tutto.

Fatta questa premessa, non vi sono però dubbi che il brano incriminato riassuma con una certa efficacia i sentimenti e il punto di vista largamente prevalenti allora nei settori *wasp* (e non solo) dell'opinione pubblica Usa. Anzi, come ampiamente esaminato, spesso tanti quotidiani anglofoni e anti-italiani usavano toni ancora più dispregiativi, allorché si trattava di descrivere «le cattive abitudini degli italiani». E se le autorità governative istituivano, dunque, commissioni *ad hoc* per esaminare a fondo la questione, vi era un evidente consapevolezza della reale situazione d'emergenza. In ogni caso, i resoconti ufficiali – i *reports* della *Dillingham Commission* – non erano affatto clementi con gli immigranti italiani, sebbene, in ultima analisi, un *report* ufficiale non avrebbe adoperato un linguaggio così esplicito e deplorevole come quello a firma del presunto ispettorato. Non che il Governo degli Stai Uniti non avesse manifestato una palese avversione per gli immigranti italiani. Si è detto, anzi, come i pregiudizi e l'insofferenza dell'opinione pubblica trovassero espressione nella stampa e persino in giustificazioni pseudoscientifiche. Ma l'intransigenza e l'intolleranza delle istituzioni si palesava in maniera alquanto «diplomatica», cristallizzandosi nelle procedure discriminatorie delle *Immigration Laws*.

Tuttavia, poiché la storia degli immigranti italiani è costellata di contraddizioni, questi provvedimenti ottenevano un risultato che gli stessi americani non avevano previsto. Da un punto di vista insediativo, infatti, le *immigration laws* effettivamente diminuivano in maniera drastica le cifre dei *newcomers*; ma, nello stesso tempo, quei pochi che riuscivano a varcare la soglia degli Stati Uniti sceglievano di rimanere definitivamente e di naturalizzarsi statunitensi.

«L'Eco del Rhode Island», riportava ironicamente qualche esempio di procedura per la cittadinanza

Domenico Ranieri, un pasticciere italiano di St. Paul, Minn., l'altro dì si presentò all'esame di cittadinanza davanti il giudice distrettuale H. O. Hanft.

Il giudice era forse in vena di scherzare – se non volle addirittura mettere in berlina la funzione di cui era «magna pars» – e chiese al panettiere – credi tu nella poligamia?

Poligamia!? – Il panettiere allunga il naso – Poligamia! Che sarà mai?

Ma l'esaminatore gli spiegò la domanda:
Vorrei avere più di una moglie nello stesso tempo?
Oh, no, – gridò il mal capitato aspirante cittadino – Una moglie sola è abbastanza....

Tuttavia, come osservato dal pasticcere, non proprio tutti gli italiani avevano un comportamento esemplare. Infatti si concludeva

Ma vi sono molti che lasciano moglie e figli in Italia e convivono con la baldracche in America; e il District Attorney ritira loro le carte di cittadinanza, perché giurarono il falso dicendo che erano legittime mogli![62]

Per gli americani si poneva, così – invece dell'esclusione – il problema della convivenza permanente con un popolo che avevano palesemente dimostrato di non gradire. «L'Eco del Rhode Isand» scriveva a tal proposito

latente, tenace ostilità di certi ambienti americani contro i nostri immigranti pur così preziosi come elemento produttivo di questa vasta Repubblica. Tale ostilità non cerca che le occasioni per mostrarsi, per nuocerci, per metterci in cattiva luce [...] le periodiche manifestazioni di diffidenza e spesso di disprezzo di cui ci gratificano i nostri ospiti sono ingiuste, inopportune ed impolitiche e non giovano certo al progresso della nazione americana, di cui oggi fanno parte le estese, prospere colonie italiane[63]

Se da un lato i tanti pregiudizi e luoghi comuni che si diffondevano sugli *Italians* erano causa di scontro con la popolazione ospitante, paradossalmente essi contribuivano a velocizzare il processo di integrazione e americanizzazione della seconda generazione. Secondo le stime riportate da Rudolph J. Vecoli, intorno agli anni '20 il numero di figli nati in America da emigranti italiani superava il numero dei loro genitori.[65] E vigendo da sempre negli Stati Uniti il principio dello *ius soli*[65], questo garantiva automaticamente ai figli degli immigrati italiani la cittadinanza americana. Questi italo-americani, di conseguenza, appartenevano contemporaneamente a due mondi differenti: il «microcosmo della famiglia e del vicinato» italiano e «il macrocosmo americano».[66]

Gli *Italian-Americans*, nonostante vivessero nei quartieri dei genitori, la loro italianità – sancita anche giuridicamente dallo *ius sanguinis* italiano[67] – venivano proiettati vorticosamente nel contesto economico-sociale e nella cultura del nuovo mondo. Ciò avveniva per contatto diretto, in quanto frequentavano scuole e compagni autoctoni. Secondo Rudolph J. Vecoli,

quella della seconda generazione – quindi – *fu un'esperienza di ambivalenza e marginalità, non appartenendo pienamente a nessuno dei due mondi, subendo costantemente il tira e molla di due modi di vita antitetici.*[68]

Inoltre, fuori dal microcosmo dei loro *neighbourhoods*, questi giovani *americanizzati* entravano in contatto pure con gli con tutti stereotipi con cui venivano identificati i loro genitori. Proprio nel contesto scolastico, infatti, essi venivano derisi per il loro

abbigliamento, per le abitudini alimentari e per tutti gli usi e costumi del loro background culturale e ereditavano i nomignoli dispregiativi dei loro antenati.[69] Essi, infatti, «*imparavano dai loro insegnanti e compagni di classe che essere italiani era sinonimo di 'sempliciotti'*».[70]

Tutto ciò, naturalmente, acuiva il desiderio di americanizzazione della seconda generazione che si scontrava con la diffidente riluttanza a integrarsi dei padri. Gli immigranti italiani del primo periodo, come ampiamente esaminato, entrando negli Stati Uniti avevano cercato, infatti, di riprodurre l'habitat culturale e sociale che avevano lasciato nelle loro terre di origine. Avevano ritenuto opportuno isolarsi, supportarsi a vicenda e contare sulla «solidarietà etnica». Di fronte al forte pregiudizio americano e alle conseguenti discriminazioni avevano, pure, creato le loro società di mutuo soccorso, fondato i propri giornali e costruito le proprie chiese. Essi, insomma, trovando anche una precisa collocazione geografica, avevano preferito rimanere al di fuori del «calderone» etnico che erano divenuti gli Stati Uniti.

La prima generazione nata sul suolo statunitense da immigranti italiani, principalmente quella discendente dal primo grande flusso migratorio risalente agli inizi del primo Novecento, rifiutava di dare continuità a questo comportamento separato. Al principio, come già accennato, vi fu uno scontro generazionale dove di fatto si genereva una vera e propria abiura del «bagaglio» culturale, della lingua e del dialetto, nonché delle attitudini pubbliche e private dei genitori. Venivano rinnegate proprio quelle stesse peculiarità, tipicamente italiane se non addirittura regionali o locali, che avevano contribuito negli anni dei grandi flussi migratori, a restituire un'immagine fortemente negativa; quella che, in definitiva, aveva puntellato l'avversione anche degli «*American born of American ancestry*», fornendo la base di molti pregiudizi che vedevano protagonisti proprio gli immigranti italiani.

Per quanto riguardava gli *Italians-Americans*, invece, più che di integrazione si parla proprio di *americanizzazione*. E questo lo si evince da più fattori. Questi non solo rigettavano la cultura dei propri antenati, ma «americanizzavano» il proprio nome e cognome in alcuni casi semplicemente eliminando dal proprio cognome la vocale finale. In altri casi, invece, anglicizzando in nome o il loro mestiere. Per cui i vari Giuseppe diventavano «Joe» e falegname diventava «Carpenter». Essi addirittura smettevano di mangiare cibi italiani per sperimentare, invece, alimenti tipicamente americani.[71]

Come avveniva, tuttavia, per i loro genitori la nuova generazione faceva parte della *working class*, non riusciva ancora a scalare i gradi della gerarchia sociale, sebbene alcuni di loro si prodigassero per avere impieghi qualificati. Vista la necessità economica di lavorare e la poca importanza che i genitori immigranti riservavano all'educazione scolastica dei propri figli, questa generazione non si distingueva per una rilevante mobilità lavorativa.[72] E nonostante Fiorello La Guardia, sindaco di New York negli anni '30, bisognava attendere al 1950 per vedere il primo italo-americano, John Pastore del Rhode Island eletto al Senato degli Stati Uniti.[73]

Gli *Italian-Americans*, dunque, sconfessavano quasi integralmente le tradizioni etniche dei propri genitori.[74]

Sarebbe stato necessario attendere molti anni prima che tutto ciò fosse metabolizzato e l'analisi scientifica dei processi sociali si dedicasse alla ricostruzione sistematica di questi grandi cambiamenti della realtà Usa. Avveniva soprattutto a partire dagli anni 70-80 del secolo scorso, contribuendo perfino a risvegliare «*the sense of italianess*» nelle progenie delle generazioni successive. Molte associazioni culturali italiane oggi possono annoverare tra i loro iscritti un gran numero di *Italian-Americans* e di *American-Italians*[75] che stanno rivalutando il proprio *heritage* e sono attivi nella promozione della cultura dei loro antenati.

Queste istituzioni nate sul suolo statunitense e che hanno raccolto l'eredità dei predecessori, hanno trovato proseliti tra i discendenti di più generazioni e di più epoche migratorie. E attraverso le testimonianze dirette degli immigranti stessi o la memoria delle successive generazioni, esse hanno recentemente restituito una reale immagine dell'iter migratorio e, più precisamente delle condizioni di vita e difficoltà generali che i *newcomers* affrontavano nella vita quotidiana nei vari *neighborhoods* italiani di New York, Boston, Providence e di tante altre cittadine degli Stati Uniti che hanno accolto gli immigranti italiani. Dando «voce» ai protagonisti, qualche volta anche attraverso l'uso di un *pidgin English*[76], elemento che rende la testimonianza ancora più paradigmatica, forniscono nell'insieme una ricostruzione dei motivi che avevano indotto migliaia di italiani ad emigrare dalla propria terra di origine. Allo stesso tempo, forniscono un dettagliato quadro delle difficoltà che incontravano nell'insediarsi con il loro retaggio culturale, sociale e dunque etnico nel nuovo territorio e ambiente di insediamento.[77]

Si racconta, in definitiva, attraverso l'esperienza di chi lo ha vissuto uno degli eventi più straordinari di tutta la storia moderna dell'Italia che, però, proprio la storiografia nazionale, il senso comune e le stesse istituzioni hanno per lungo tempo «dimenticato»; mentre solo il racconto orale di antenati ne ha mantenuto il ricordo. Come opportunamente osservato da Marco Petrelli, nonostante 26 milioni di italiani tra il 1876 e il 1976 abbiano lasciato l'Italia per migrare all'estero,

> *per lungo tempo questo fenomeno di massa non ha lasciato traccia nella memoria storica del popolo italiano, mentre la politica ha a lungo dimenticato di rendere omaggio a coloro che avevano lasciato la terra di origine quasi sempre alla ricerca di miglior fortuna.*[78]

Per molto tempo, in effetti, la «memoria» di questo evento eccezionale, paradossalmente, è stata affidata solo ad istituzioni esterne. Per esempio *Ellis Island* che dal 1892 al 1954 è stato (dopo la chiusura di Castle Garden Immigration Depot di Manhattan) un luogo di accoglienza e smistamento di milioni di immigranti, ma che già negli anni ottanta del Novecento diventava Monumento Nazionale e Museo dell'Emigrazione. In questo luogo, *borderline* per milioni di immigranti, al punto che veniva definito «America's Gate», «Island of hope and tears», oggi nel percorso museale *Through*

America's Gate vengono realmente ricordate e riprodotte *step-by-step – registry room, medical inspection room, mental testing room, legal inspection hearing room and detention room* – le vicissitudini di chi approdava, carico di speranze, in quello che per loro era realmente un nuovo mondo.

Il «muro d'acciaio» circolare che si trova all'esterno ricorda anche i nomi dei protagonisti, dei migranti d'allora. Fino agli inizi del 2015 erano riportati e ricordati circa 800.000, numero che, però, è costantemente in crescita grazie alla volontà di successive progenie di ripercorrere le proprie origini.

Le istituzioni italiane e nello specifico per volere del Ministero degli Affari Esteri, prendendo implicitamente atto dell'inadeguatezza dei governi di allora a prevenire questo grande esodo, solo nel 2008 inaugurava al Vittoriale di Roma il Museo Nazionale delle Migrazioni. Negli ultimi anni del xx secolo, quando anche la storiografia italiana prendeva coscienza dell'evento e cominciava ad occuparsi in maniera scientifica del tema, alcuni studiosi[79] sottolineavano come nel porto di Napoli, il centro marittimo più importante nell'emigrazione italiana, vi fosse soltanto «*una misera lapide a ricordo dei milioni di persone partite*».[80] È davvero molto indicativa del cambio di spartito, avvenuto proprio negli ultimi anni, la testimonianza del già citato Peter Marinucci:

Con mio grande stupore quando andai in visita in questo posto chiamato Villalago, vicino Sulmona, un paio di anni fa, mi hanno mostrato un monumento dedicato ai migranti. Non avevo mai visto una cosa simile. I cittadini di Villalago hanno eretto un monumento alle persone che hanno lasciato quel luogo, ringraziandoli per aver reso possibile progresso e prosperità per coloro che sono rimasti. È emozionante andare in quel luogo e leggere le parole scritte sul monumento…

Ancora più sorpreso egli richiama alla mente un altro episodio emblematico

[…] capita di incontrare delle persone e di poter parlare con loro […] ho avuto l'opporunità di parlare con il Presidente Carlo Azeglio Ciampi che venne a Rhode Island e parlai con lui di persona e disse a me e ad altri: «Voi siete la ragione della prosperità italiana». Ne fui così contento «perché non avevo mai sentito quelle parole da nessun altro prima». Ciampi disse: «se voi non aveste lasciato il paese non sarebbe stato possibile per molte persone trovare lavoro […] moltri avrebbero lottato per lo stesso impiego […] Tutti dovrebbo provare dei tempi così duri per comprendere quante cose diamo per scontate».[81]

Secondo Vecoli, dunque, ci sono volute tre generazioni per parlare di una completa assimilazione degli italiani nel panorama culturale statunitense. Ed è solo con l'attuale quarta generazione, laddove l'italianità rappresenta anche uno *status symbol*, che è avvenuta una vera riappropriazione del patrimonio culturale italiano e un pieno riconoscimento delle sue tradizioni. Oggi grazie anche al contributo dei social network si ricercano anche lontani parenti e ci si impegna perfino nelle ricostruzioni genealogiche.

Insomma, come opportunamente ricordato oggi proprio ad Ellis Island, è difficile stabilire *Who is American* e vantare, dunque, un'ascendenza prettamente americana. E in effetti oggi «*più di 100 milioni di americani* – più o meno con un certo orgoglio – *possono rintracciare la loro discendenza da immigrati passati da questa isola prima di disperdersi in ogni parte del Paese.*[82]

E come energicamente espresso da Mr Peter Marinucci,

essere italiano non è solo «spaghetti e polpette», c'è molto di più di questo [...] è l'accento... ecco di cosa si tratta, è il marchio del nostro clan [...] ti apre le porte [...] e incoraggio sempre i miei amici, tutti quelli che incontro [...] i figli che crescono nelle vostre case sentono cose diverse, crescono sapendo di cosa sono fatti gli Stati Uniti ma nessuno può toglierci il nostro paese di origine: la lingua, la cultura, dove siamo nati, le memorie. Non abbiamo mai cancellato quella parte di noi ma anzi dobbiamo sapere che è molto importante per il nostro futuro e quello dei nostri figli [...] Spero molto che tutto questo non scompaia [...] mi piacerebbe che questo messaggio fosse trasmesso...[83]

1 *Cfr.* A. DE CLEMENTI *La* «Grande Emigrazione»: *dalle origini alla chiusura degli sbocchi americani,* in S. LUPO (a cura di) *Verso l'America – L'emigrazione Italiana e gli Stati Uniti,* Donzelli, Roma, 2005, p. 21.
2 Per approfondimenti, *cfr.* P. BEVILACQUA, *Breve storia dell'Italia meridionale – dall'ottocento ad oggi,* Donzelli, Roma, 2005.
3 *Cfr.* M. PETRELLI, *L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti,* Il Mulino, Bologna, 2011, p. 37
4 *Cfr.* JOHN S. MACDONALD, LEATRICE MACDONALD, *Chain Migration, Ethnic Neighborhood Formation, and Social Networks,* «Milbank Memorial Found», Quarterly 43, New York, 1970.
5 *Cfr.* A. FERRAIUOLO *Religious festive practices in Boston's North End,* State University of New York Press, Albany, 2009.
6 Strutture che ricordavano le *work houses* londinesi del periodo della rivoluzione industriale o le attuali case popolari; consistevano in palazzi o condomini suddivisi in più appartamenti, solitamente in tre o quattro, anche se i più popolosi arrivavano anche a contenerne sei.
7 *Cfr.* G. A. STELLA, E. FRANZINA, *Brutta gente,* in S. Lupo (a cura di), *Verso l'America – L'emigrazione Italiana e gli Stati Uniti,* Donzelli, Roma, 2005, p. 216.
8 *Cfr.* http://grial4.usal.es/MIH/italianEmigration/resources.html.
9 *Cfr.* M. PETRELLI, *L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti,* op. cit., p. 72
10 *Cfr.* Library of Congress, http://www.loc.gov/pictures/item/2011647475/
11 *Cfr.* G. A. STELLA, E. FRANZINA, *Brutta gente,* op. cit., p. 213.
12 Anonimo, *L'intelligenza nell'ultimo contadino italiano che nel celebre scienziato anglosassone,* in «L'Eco del Rhode Island», 25 aprile 1914.
13 *Ibidem.*
14 Per approfondimenti si rimanda a: G. A. STELLA, E. FRANZINA *Brutta gente,* op. cit., pp. 228-229.
15 *Ivi,* p. 227.
16 Nei primi anni del '900 il termine nasce per designare gli italiani che riuscivano a valicare il confine statunitense senza documenti legali (WithOut Papers) grazie alla collaborazione di agenti di navigazione italiani e/o mediante la corruzione di qualche marinaio dei transatlantici che consentiva il libero passaggio. Successivamente il termine assumerà una connotazione diversa: «spaccone e sbruffone» (*wappo di cartone*).
17 *Cfr.* M. PETRELLI, *L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti,* op. cit., p 72.
18 *Cfr.* G. A. STELLA, E. FRANZINA, *Brutta gente,* op. cit., p. 225.
19 *Cfr.* ivi, p. 218.
20 *Cfr.* ivi, p. 239.
21 Anonimo, *Gli Italiani a Nuova Orleans,* in «Gazzetta Piemontese», 18 ottobre 1890.
22 Anonimo, *L'inchiesta sulla Mafia in America,* in «Gazzetta Piemontese», 23 ottobre 1890.
23 *Cfr.* G. A. STELLA, E. FRANZINA *Brutta gente,* op. cit., p. 225.
24 Anonimo, *There is a way,* in «The New York Times», 25 aprile 1904.
25 Nonostante i pregiudizi è opportuno sottolineare che le attività criminali della Mano Nera hanno origine nella *Little Italy* di New York e nasce con scopi intimidatori contro gli stessi immigranti italiani e/o italo-americani che vi risiedevano.

26 Anonimo, *There is a way*, in «The New York Times», 25 aprile 1904.
27 Anonimo, *Rifiuta la libertà per paura della malavita*, in «L'Eco del Rhode Island», 8 Marzo 1917.
28 *Ibidem.*
29 *Ibidem.*
30 Anonimo, *There is a way*, in «The New York Times», 25 aprile 1904.
31 *Ibidem.*
32 22nd *Report of the immigration – Dictionary of Races and People*, 1st Congress, Senate Document n° 662, Washington Government Printing Office 1911, citato in G. A. STELLA, E. FRANZINA, *«Brutta gente»*, op. cit., p. 218.
33 Riportato in G. A. STELLA, E. FRANZINA *Brutta gente*, op. cit., p. 218.
34 *Ivi*, pp. 230-231.
35 *Ivi*, p. 230.
36 *Ivi*, p. 217.
37 *Cfr.* A.T. ROMANO, *Distant but Loyal – Cranston's Italian Americans* - Inkwater Press, Usa 2007, p. 14.
38 *Cfr.* C. E. SANTORO, *The Italinas in Rhode Island*, published jointly by The Rhode Island Heritage Commission Dr. P. T. Conley general Editor, Providence 1990, p 38.
39 R. VECOLI, *Xenofobia e integrazione negli Stati Uniti*, http://www.emsf.rai.it/Aforismi/aforismi.asp?d=12, 1994
40 Tratto da un'intervista resa all'autrice [da adesso in poi TAA] nel gennaio del 2015 a Providence R. I. Peter Marinucci è un immigrante italiano di Sulmona che vive a Providence ma che in prima istanza si era insediato a Federal Hill, la *little Italy* di Providence per poi successivamente naturalizzarsi American. Quattro generazioni della sua famiglia hanno emigrato negli Stati Uniti, sebbene solo lui decidesse di rimanervi.
41 Riportato in G. A. STELLA, E. FRANZINA, *Brutta gente*, op. cit., p. 220.
42 *Cfr.* J. IHLDER, M. HEADLEY E BROWN U. D. (associated) *The Houses of Providence – A Study of present conditions and tendencies with notes on the surroundings communities and some small mill villages*, Snow & Farnham Co. Printers, Providence R. I., 1916, p. 3.
43 Riportato in: R. B. CARROLL, *Voices of Rhode Island's Italian-Americans* (Copyright of Italian American Historical Society of Rhode Island), The Hopkins Press, North Providence Rhode Island, 2012, p. 77.
44 Riportato in G. A. STELLA, E. FRANZINA *Brutta gente*, op. cit., p. 222
45 *Ivi*, pp. 222-223.
46 *Ivi* p. 220.
47 Per approfondimenti *cfr:* A. FERRAIUOLO, *Religious festive practices in Boston's North End*, op. cit.
48 G. A. STELLA, E. FRANZINA *Brutta gente*, op. cit., pp. 233.
49 *Cfr. ibidem.*
50 *Cfr. ivi*, p. 234.
51 Allora le processioni e le altre manifestazioni religiose legate al culto di qualche santo patrono erano gestite dalle associazioni di immigranti e non dalla Chiesa. È quanto accade ancora oggi nelle comunità italoamericane.
52 Riportato in: R. B. CARROLL, *Voices*, op. cit., p. 136.
53 *Cfr. ivi*, p. 120.
54 *Ivi*, p. 65.
55 Divenuto celebre col successo dell'omonima pièce teatrale di Israel Zangwill andata in scena nel 1909. Per approfondimenti si veda http://www.treccani.it/enciclopedia/melting-pot/, http://www.pbmstoria.it/dizionari/storia_mod/m/m133.htm
56 R. VECOLI, *Xenofobia e integrazione negli Stati Uniti*, http://www.emsf.rai.it/Aforismi/aforismi.asp?d=12, 1994
57 Anonimo, *In 2000 anni non si è infiacchita La Tempra degli Italiani*, in «L'Eco del Rhode Island», 14 marzo 1914.
58 *Ibidem.*
59 *Cfr.* in http://attivissimo.blogspot.it/2009/06/antibufala-immigrati-italiani-depoca.html
60 *Ibidem.*
61 *Ibidem.*
62 Anonimo, *Domanda bisbetica all'esame di naturalizzazione*, in «L'Eco del Rhode Island», 21 aprile 1917.
63 FRANK GUARRACINO, *Pregiudizi Stranieri*, in «L'Eco del Rhode Island», 21 marzo 1914.
64 *Cfr.* R. J. VECOLI, *L'arrivo Negli Stati Uniti*, op. cit., p. 130.
65 *Cfr.* http://www.ciseionline.it
66 *Cfr.* Cfr. R. J. VECOLI, *L'arrivo Negli Stati Uniti*, op. cit., p. 130.
67 *Cfr.* http://www.ciseionline.it
68 R. J. VECOLI, *L'arrivo Negli Stati Uniti*, op. cit., p. 130.
69 *Ibidem.*
70 *Ibidem.*
71 *Ibidem.*
72 *Cfr. ivi*, pp. 130-133.
73 *Cfr. ivi*, p. 134.
74 *Cfr. ivi*, p. 130.

75 È opportuno specificare che secondo le modalità di classificazione giuridiche statunitense con «original generation» sono identificati coloro che erano effettivamente *Italian-born* (o in altro Paese straniero), la generazione seguente, quella costituita dagli *Italian-Americans*, è la prima generazione nata sul suolo statunitense, seguita dalla generazione degli *American-Italians* e infine la quarta generazione che sono considerati totalmente *Americans*.

76 Un idioma frutto delle interferenze linguistiche che si realizzarono quando la lingua autoctona, già Broken English, venne a contatto con la lingua importata dagli immigranti. Esso è nato dal tentativo di semplificare la lingua inglese parlata negli Usa attraverso alcune assimilazioni grammaticali e lessicali dell'italiano e/o più specificatamente del dialetto di origine. Questa semplificazione, oltre a derivare da una difficoltà oggettiva di parlare una lingua a loro ostica, è motivata, anche qui da una necessità di un più ampio «riconoscimento» etnico.

77 Il fenomeno era di tale portata che alcuni studiosi, in maniera piuttosto iperbolica, lo hanno definito «diaspora italiana», come riportato in PETRELLI M. «*L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti*», op. cit., p. 30.

78 M. PETRELLI, *L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti*, op. cit., p. 15.

79 Cfr. M. ROSSI-DORIA in M. PETRELLI, *L'emigrazione Italiana negli Stati Uniti op. cit.*, p. 15.

80 *Ibidem* p.15.

81 TAA, 15 gennaio 2015, Providence (R.I.).

82 Museo di Ellis Island, New York.

83 TAA, 15 gennaio 2015, Providence (R.I.).

Finito di stampare
nel mese di dicembre 2015
presso GARABELLO ARTEGRAFICA
San Mauro Torinese



Carlo Levi, pur essendo in tutto e per tutto un intellettuale piemontese, è forse uno dei più autorevoli meridionalisti del Novecento italiano. Il Telero *Lucania '61* è una delle sue opere pittoriche più famose, è *Il Cristo si è fermato ad Eboli* trasferito su tela. Realizzato su richiesta di Mario Soldati in occasione delle manifestazioni celebrative del centenario dell'Unità d'Italia, il Telero è un vero e proprio viaggio nella «Questione Meridionale». Questo volume spiega l'opera in ogni suo dettaglio, offrendo una visione d'insieme sia della poliedrica personalità dell'artista scrittore e patriota, che del complesso fenomeno dell'emigrazione italiana, essa stessa protagonista di *Lucania '61*.



Il Telero di Carlo Levi

da Torino un viaggio nella Questione Meridionale

testi di

Mario Carbone
Giovanni Caserta
Loris Dadam
Domenico Notarangelo
Caterina Sabino



